الفنون التشكيلية الاسلامية

وتأثيرها على الغرب

تأليف

د. زكي محمد حسن

الكتاب: الفنون التشكيلية الاسلامية وتأثيرها على الغرب

الكاتب: د. زكي مُحَمَّد حسن

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

حسن ، زكي مُحَمَّد

الفنون التشكيلية الاسلامية وتأثيرها على الغرب / د. زكي مُحَمَّد حسن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٤٤٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٨ – ٣٥ – ٦٨٢٣ – ٩٧٧- ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠٤١٩ / ٢٠٢٠

الفنون التشكيلية الاسلامية
وتأثيرها على الغرب





تقديم

فى هذا الكتاب للعالم الأثري الدكتور زكى مُحَمَّد حسن "الفنون التشكيلية الاسلامية وتأثيرها على الغرب" يقودنا المؤلف لاكتشاف ما يفعله تلاقح الحضارات من تأثيرات مباشرة على الفنون الاسلامية، ثم تأثير هذه الفنون عبر عصورها المختلفة على الغرب.

الخزف، المنسوجات، السجاد، النقش في الخشب، النقش في العاج والعظم، التحف المعدنية ، الرسم على الزجاج والبلور ، الحفر في الحجر والجص، الفسيفساء، كلها فنون برع فيها العرب وتميزوا وجاءت ابداعاتهم نتاج تفاعل ثقافي فذ وحيوي لم يشهده العالم من قبل، وكانت هذه الفنون دليلا على انفتاح الإسلام بشكل حقيقي على الثقافات الأخرى مثل البيزنطية والفارسية والهندية، والأدلة على ذلك تتمثل في الكنوز الفنية الأثرية في القاهرة وبغداد والقدس ودمشق وسامراء غرناطة وفاس والقيروان وغيرها من المدن .

وإذا كان المسلمون قد نأوا بأنفسهم أحيانا عن التمثيل التصويري فلم يحدث ذلك بدعوى أن القرآن حرمه، فعلى سبيل المثال أراد الجيل الأول من المؤمنين تجنب تحمل وزر عبادة الأصنام ، فكان البحث عن بدائل للفن التشخيصي وبعد تجارب لاستخدام النباتات والزهور بصفة خاصة كوسيلة لوصف الجنة على شكل جدارية رائعة وفسيفساء للجامع الأموي الكبير في دمشق ، بدأت تجارب أخرى في أعمال تجريدية أكبر على شكل نماذج هندسية معقدة.

وفيما يتعلق بفن الخزف ، فقد امتاز صناعه في ديار الإسلام بتنوع منتجاتهم في الأشكال وفي طرق الزخرفة وأساليب الصناعة، وقد وصل إلينا من الخزف الإسلامي أكثر مما وصل إلينا من أي ضرب آخر من ضروب التحف الإسلامية.

برع العرب في الرسم على المنسوجات، ولا غرابة إذن في أن كان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم مميزات الفنون الإسلامية، لذا نجد أن مصر وإيران، وهما أهم الأقاليم التي قام على أكتافها فن النسيج في العالم الإسلامي ، وإلى جانب المنسوجات، يكشف الكتاب كيف أن دار الآثار العربية في حفائرها بمصر وجدت قطعاً من السجاد ذات شأن عظيم في دراسة السجاد في فجر الإسلام، ومن بينها قطعة عليها بقية تاريخ يرجح أنه سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١م). وفي بعض المتاحف والمجموعات الفنية قطع من هذا النوع تشهد كلها بأن صناعة السجاد كانت معروفة في مصر في القرن الثالث الهجري.

وحضر النقش على الخشب ضمن الفنون التي ازدهرت في عصر الامبراطورية الاسلامية رغم أن كثيرا من الأقاليم الإسلامية كانت فقيرة في الأنواع الجيدة من الخشب ومع ذلك فقد كانت تسد هذا النقص عبر جلب ما تريده من الخشب من البلاد الأخرى. لذا أصبحت صناعة التحف الخشبية من الميادين البارزة في تاريخ الفنون الإسلامية، وطبيعي أن الزخارف التي حفرها الفنانون على الخشب في فجر الإسلام كانت متأثرة إلى حد كبير بالزخارف الساسانية والهلنستية، ثم تطورت صناعة الحفر في الخشب تطوراً تدريجياً حتى أصبح للفن الإسلامي أساليبه الخاصة . أما الحفر على الخشب في الأندلس والمغرب خلال القرون التالية فكان إما تقليداً للأساليب الفنية التي عرفت في التحف الخشبية المغربية التي تحدثنا عنها وإما تطبيقاً للأساليب الفنية التي عُرفت في عصر المماليك.

وازدهر أيضا النقش على العاج أو العظم أو الخشب المطعم أو المرصع بهاتين المادتين، فقد عثر المنقبون عن الآثار في القاهرة وغيرها من المناطق الأثرية في مصر على تحف ترجع إلى فجر الإسلام في مصر أي إلى العصرين الأموي والعباسي، كما يظهر من زخارفها التي يبدو أنها ذيل للزخارف القبطية. ومن تلك التحف حشوات من الخشب كان يظن حينا من الزمن أنها جلود كتب .

أما صناعة التحف المعدنية فقد بلغت أوج عزها في إيران قبل الإسلام، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصواني والأباريق والصحون الذهبية والمفضية، ومعظمه وجد في شمالي إيران وجنوبي روسيا ومحفوظ الآن في المتاحف الروسية. وثمة تحف معدنية يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الإسلامية في إيران وبلاد الجزيرة، وذلك لأن بعض هذه التحف يرجع إلى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، ويرجع إلى القرون الأولى من العصر الإسلامي.

في الوقت الذي بلغت صناعة التحف الزجاجية الإسلامية أوج عزها في مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة (١٢– ١٥م) برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك. وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة والمموهة بالمينا. وطبيعي أن أصول هذه الأساليب الفنية الجديدة ترجع إلى عصر سابق لهذا الزمن الذي بدت فيه مكتملة. فمن المرجح أن هذه الأصول ترجع إلى العصر الفاطمي حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالألوان التي تبدو كأنها البريق المعدني في بعض الحالات.

ولعل الجدير بالتنويه أن نحت التماثيل لم يزدهر في العصر الإسلامي، بسبب الانصراف عن تصوير الكائنات الحية، ولأن الأمم التي قامت على أكتافها الفنون الإسلامية كانت قد بدأت قبل الإسلام في الإقبال على الزخارف النباتية وقلت عنايتها بعمل التماثيل. وهكذا نرى أن معظم ما نعرفه من منتجات فن النحت في فجر الإسلام وقف على الزخارف الحجرية أو الجصية التي كانت تزين العمائر في العصرين الأموي والعباسي وعلى بعض العناصر المعمارية في تلك العمائر كتيجان الأعمدة والمحاريب.

ربما ما علينا التنبه له – وقد ذكره المؤلف في ختام هذا الكتاب – أن انشغال العرب في الجاهلية بفنون أخرى مثل الشعر والخطابة وأساليب القتال، إلى جانب طبيعة بلادهم، وحياة البداوة السائدة في معظم أنحاء شبه الجزيرة العربية، كل ذلك

منعهم من أن يصيبوا قسطاً يستحق الذكر من فنون العمارة والنحت والتصوير، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة وأقسامها المتاخمة لإيران وأرض بيزنطية أو التي تربطها بالبلاد الأجنبية صلة تجارية وثيقة، ومهما يكن من شيء فإن الأساليب الفنية التي عرفها العرب في اليمن أو بادية الشام أو بلاد النبط كانت متأثرة أشد التأثر بالفنون الإيرانية والهلينية.

إذن لم تكن للعرب في فنون البناء والنحت والتصوير والزخرفة أساليب خاصة بهم، ولكن قامت على أكتاف العرب امبراطورية واسعة الأرجاء ودخلت في الدولة الإسلامية شعوب أخرى، وبرز إلى الوجود فن إسلامي على أساس الفنون الساسانية والهلينية والقبطية والرومانية وفنون الهند والصين وآسيا الوسطى، وما إلى ذلك من الأساليب الفنية المحلية التي كانت زاهرة في الأقاليم التي امتد إليها سلطان المسلمين.

وهكذا نرى أن المسلمين ورثوا في الفنون الصناعية أي التطبيقية خير ما ابدعته الأمم التي خضعت لسلطانهم أو الشعوب التي اعتنقت الإسلام.

وإذا كان العرب لم يحملوا معهم إلى البلاد التي فتحوها أساليب فنية خاصة بهم، فقد كانت سياستهم الحكيمة في استخدام الفنانين الوطنيين خير عون على النهضة بالفن. أضف إلى ذلك أن تشجيع الفنانين والصناع من الديانات الأخرى وممن أقبلوا على اعتناق الإسلام، ساعد على اختصار مرحلة الانتقال وعلى تطور الأساليب الفنية القديمة لترضي تعاليم المسلمين وأذواقهم، كما أنها يسرت للعرب أنفسهم تعلم الصناعات الفنية.

الناشر

الخزف

كان إنتاج الخزف في العالم الإسلامي عظيماً جداً ، وقد وصل إلينا من الخزف الإسلامي أكثر مما وصل إلينا من أي ضرب آخر من ضروب التحف الإسلامية. وكانت الحفائر ولا تزال تكشف دائماً كميات وافرة من هذا الخزف. وامتاز صناع الخزف في ديار الإسلام بتنوع منتجاتهم في الأشكال وفي طرق الزخرفة وأساليب الصناعة. وكانوا، بنوع خاص، مهرة في طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة وفي صناعة لوحات من القاشاني ذات سطح براق لتكسي بها الجدران.

وكانت الأساليب الفنية في صناعة الخزف تنتشر بسرعة عظيمة في شتى أنحاء العالم الإسلامي، حتى أن المنقبين عن الآثار في مصر وإيران والعراق والشام وشمال إفريقية والأندلس عثروا في الحفائر على كثير من الأنواع المشتركة بين تلك الأقاليم. والحق أننا نعتمد– إلى حد كبير– على تلك الأساليب الفنية في تاريخ أنواع الخزف الإسلامي ونسبتها إلى موطنها في ديار الإسلام، ولكننا نلاحظ أن كل ما أصابه الخزفيون من تجديد وتقدم في أي إقليم إسلامي كان ينتشر إلى سائر الأقاليم بسرعة كبيرة، مما يشهد بعظم الإقبال على المنتجات الخزفية وبجهود الخزفيين في الوصول بها إلى درجة الإتقان. وحسبنا– فضلاً عن هذا– أن المسلمين كانوا لا يقنعون بالمنتجات الخزفية في بلادهم، بل جلبوا غيرها من البلاد الأجنبية وهكذا كانت أشكال التحف الخزفية وأساليبها الفنية وموضوعاتها الزخرفية تنتقل في العالم الإسلامي. ويبدو أن هذا الانتقال كان من الشرق إلى الغرب. في معظم الحالات وأن إيران كانت مصدراً أساسياً لكثير من الأشكال والأساليب الفنية. إلى جانب أنها كانت تتأثر بالأساليب الفنية الصينية من حين إلى آخر. وخير شاهد على هذا كله ما نراه في حفائر الفسطاط حيث ظهرت عشرات الألوف من القطع الخزفية التي تمثل شتى أنواع الخزف الإسلامي فيما بين القرنين الثالث والحادي عشر بعد الهجرة (٩– ١٧م)

فضلاً عن أنواع أخرى من الخزف الصيني والخزف المصنوع في بعض البلاد المسيحية في حوض البحر الأبيض المتوسط.

وقد استعمل المسلمون الخزف في صنع بلاطات ونجوم لكسوة الجدران وفي صنع شتى الأواني والتحف من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقوارير ومسارج وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق وأزيار وعلب ومباخر وشماعد وبيوت للطيور ومساند للأقدام وغير ذلك من الأواني والتحف فضلاً عن التماثيل الصغيرة.

وقد أصاب الخزفيون المسلمون توفيقاً عظيماً في إتقان أنواع الطلاء الممتازة ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها. وامتازت بعض الأقاليم والمراكز الفنية بتفضيل بعض الألوان على غيرها. أما الألوان الرئيسية التي ذاع استعمالها في الخزف الإسلامي فهي لون أبيض زبدي **cream colour** ولون أزرق زرنيخي (**Cobalt blue**، بين الأزرق والأخضر) ولون أخضر فيروزي **tutquoise green** ولون أحمر بنفسجي.

وأهم ما امتازت به الأواني الخزفية الإسلامية الفاخرة هو البريق المعدني. وذلك أن الخزفيين المسلمين في شتى أنحاء العالم الإسلامي استطاعوا أن يكسبوا الخزف، فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة (٩– ١٥) بريقاً معدنياً يختلف لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة. وقد فسر مؤرخو الفنون انتشار هذا الخزف ذي البريق المعدني بأنه أغنى المسلمين عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء في الإسلام يكرهون استعمالها لما يدل عليه من ترف وإسراف. ولا ريب في أن هذه الكراهية لم تمنع صنع الأواني من الذهب والفضة منعاً تاماً، ولكنها شجعت المسلمين على الإقبال على الخزف ذي البريق المعدني وعلى الإبداع في تطعيم أواني النحاس بالذهب والفضة.

وقد عثر المنقبون على تحف من الخزف ذي البريق المعدني في إيران والعراق ومصر وإفريقية والأندلس، فلا عجب إذا اختلف مؤرخو الفنون في موطن صناعتها

الأول، فنسبها بعضهم إلى إيران، ونسبها آخرون إلى مصر، ونسبها الألمان من رجال الآثار الإسلامية إلى العراق.

والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر في فجر الإسلام، وأننا لا نملك من الأدلة ما يجعلنا ننسب ابتداعها إلى إقليم معين من هذه الأقاليم الإسلامية، ولكن وجودها في إيران منذ العصور الإسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية، فقد عثر في أطلال بعض المدن الإيرانية على قطع خزفية ذات بريق معدني وعليها إمضاء صانعها؛ وتدل أسماؤهم التي تغلب عليها المسحة الإيرانية على أنهم إيرانيون، مما يرجح أن هذه القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست واردة من الخارج. وفضلاً عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوة قطعتان تالفتان في القرن، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعاً أخرى تالفة وأطلال فرن خزفي وحوامل من التي توضع عليها الأواني لإحراقها في الفرن، بل إن بعض هذه الحوامل عليه آثار المادة التي ينتج منها البريق المعدني.

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداع البريق المعدني إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (٨– ٩م) قد قطعت شوطاً بعيداً في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة وبأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدني أكثر مما وجد في العراق، فضلاً عن أنه وجد في مراكز فنية مختلفة ومتباعدة بينما لم يوجد في العراق إلا في سامرا. ثم إن أبدع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران، في مدينتي الري وساوة.

أما نسبة ابتداع البريق المعدني إلى مصر فإننا لا نستطيع الموافقة عليها، لأن صناعة الخزف المصري في العصر القبطي لم تكن زاهرة كما كانت صناعات النسج أو الزجاج أو الحفر على الخشب مثلاً. فضلاً عن أن أقدم ما نعرفه تماماً من الخزف ذي البريق المعدني في مصر يرجع إلى العصر الطولوني في نهاية القرن الثالث الهجري (٩م) ولا يختلف كثيراً عن الخزف ذي البريق المعدني الذي عثر عليه في سامرا وفي الري وفي

السوس وفي قلعة بني حماد وفي مدينة الزهراء. والواقع أن أقدم الخزف ذي البريق المعدني في مصر بينه قطع لاشك في تبعيتها للنوع الذي ينسب إلى سامرا والأرجح أنها مستوردة من العراق. ولكننا نجد في أطلال الفسطاط قطعاً أخرى ذات بريق معدني، أكثرها ذو لون واحد وتمتاز بطينتها التي تميل إلى الإحمرار ويمبناها الرقيقة. أما زخارفها فمأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق.

وصفوة القول أننا نرجح أن نشأة الخزف ذي البريق المعدني كانت في العراق حين ازدهرت الحضارة الإسلامية على يد العباسيين في بداية القرن الثالث الهجري. وتشهد التحف التي كشفت من هذا الخزف في سامرا بازدهار صناعته في العراق، فهي تمتاز برقتها وإبداع ألوانها وما فيها من تلاؤم بين الذهبي والأرجواني والبرونزي فضلاً عن جمال زخرفتها. وهي بعد هذا كله أقدم قليلاً من التحف ذات البريق في إيران، فإن الأخيرة ترجع في الغالب إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة (٩- ١٠م). ولكن من المحتمل أن الاهتداء إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني في العراق كان على يد خزفيين من أصل إيراني.

والبريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي معظمه ذهبي اللون في درجات مختلفة. وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة: الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء. والثاني نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضاً. والثالث نقوش متعددة الألوان، صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء. ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها إحراقاً أولياً بعد تمام عملية التجفيف ثم طاءها بالدهان أو المينا وهي المادة الزجاجية التي طلى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقاً أولياً، ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية وتحرق بعد ذلك في فرن خاص إحراقاً نهائياً في درجة حرارة منخفضة.

وقد ذاعت في العالم الإسلامي أساليب أخرى في زخرفة الخزف، غير البريق المعدني. وأهمها رسم الزخرفة تحت الطلاء بلون واحد أو بألوان متعددة. كما ذاعت

أساليب أخرى في بعض المراكز الفنية وفي بعض العصور. فكان الخزفيون أحياناً يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها؛ وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلاً دقيقاً وجميلاً، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة، وذلك كله فضلاً عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو الألوان المتعددة فوق الطلاء.

وأقبل الخزفيون المسلمون– ولاسيما في إيران والعراق ومصر– على تقليد بعض أنواع الخزف والبورسيلين الصيني. كما عرفوا– إل جانب الخزف– فخاراً غير مطلي، ولكن لا محل للكلام عليه هنا فإن قيمته الفنية ضئيلة في معظم الأحيان وكان تطوره بطيئاً جداً.

ومما نلاحظه على الخزف الإسلامي بوجه عام أن صناعته كانت في بداية الأمر ذيلاً لصناعة الخزف الساساني التي تأثرت بها بيزنطة وأملاكها في الشرق الأدنى. وطبيعي أنه أخذ في فجر الإسلام يبتعد شيئاً فشيئاً عن الأساليب الفنية القديمة، حتى أصبح له طابع إسلامي ظاهر منذ القرن الثالث الهجري (٩م). ولما زادت علاقة العالم الإسلامي بأقاليم آسيا الوسطى والصين أقبل صناع الخزف فيه على اقتباس الأساليب الفنية والزخرفية من الخزف الصيني وعلى استخدام الرسوم الآدمية ذات السحنة الصينية في زخرفة منتجاتهم.

وقد امتاز الخزف الإسلامي بإبداع الزخارف وتنوعها ومناسبة الزخارف لشكل التحفة. ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الخزفيون الرسوم الهندسية ولاسيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة، والطيور المتقابلة أو المتدابرة، والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور فضلاً عن الرسوم الآدمية، ولعل معظمها يمثل مناظر البلاد وحفلات الطرب فيه أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامه أو كتب الأدب والشعر أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية، كرسم الدراويش الراقصين

على السلطانية الإيرانية المحفوظة في متحف اللوفر أو رسم الشخصين المرسومين على إناء فاطمي بدار الآثار العربية وهما يرقصان ويتباريان وف يد كل منهما عصا طويلة.



(شكل ١) زير من الفخار غير المطلي بالدهان وعليه زخارف بارزة ، من خوزستان في القرن ٢ أو ٣هـ (٨-٩م). في مجموعة تيجات رف **Nejat Rabbi**

وطبيعي أن الزخرفة والأساليب الفنية كانت تختلف في التحف الخزفية الإسلامية، فكانت التحف الفاخرة تصنع للأثرياء فضلاً عن الأمراء ورجال بلاطهم بينما كانت بعض القطع شعبية المظهر متواضعة الثمن رغم جمالها الزخرفي. وأكبر الظن أن الأواني ذات الزخارف المطلية بالمينا أو البريق المعدني كانت غالية ولا تصنع إلا للأمراء والأثرياء. وكان جمال بعض التحف في ألوانها وجمال البعض الآخر في دقة زخارفها أو إبداع تأليفها أو بساطة رسومها.

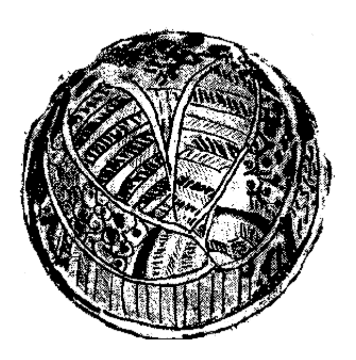
الخزف في العصر العباسي

لا نكاد نعرف شيئاً عن صناعة الخزف الإسلامي في العصر الاموي. أما الخزف العباسي فمنه فخار غير مطلي أو ذو طلاء من لون واحد وزخارف بارزة. وأهم المعروف منه مجموعتان: الأولى مجموعة من أزيار بغير طلاء أو عليها طلاء أزرق أو أخضر وزخارفها بارزة ومطبوعة وقوامها أشرطة من حبيبات وفروع وأوراق نباتية (شكل ١).

أما المجموعة الثانية فمعظمها صحون وأكواب صغيرة وعجينتها ناعمة وزخارفها بارزة ومغطاة بطلاء أخضر أو أصفر، وقوام تلك الزخارف أشكال هندسية مختلفة وفروع نباتية ووريقات محورة عن الطبيعة. وقد نجد بينها في النادر رسوم بعض الطيور. والمعروف أن قطعاً من هذا الخزف وجدت في حفائر سامرا والمدائن والسوس والري والفسطاط. وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا صحن من هذا الخزف (رقم ٢٤٣ من المجموعة) يبدو بطلائه الأصفر كأنه صنع تقليداً للأواني الذهبية.

أما الخزف العباسي ذو البريق المعدني فقد وجد أبدعه في سامرا. إذ أن ما وجد منه في أطلال هذه المدينة يفوق في الجمال والبريق كل ما عرفه العالم الإسلامي من هذا الخزف بعد سامرا. وزخارف هذا الخزف في العراق منقوشة ببريق معدني ذي لون واحد أو متعدد الألوان، فوق طلاء قصديري اللون. وزخارفه المتعددة الألوان أبدع من غيرها. ويغلب على ألوانها الذهبي والأخضر الزيتوني والأخضر الناصع والبني. وقوام تلك الزخارف فروع نباتية محورة عن الطبيعة وأشكال مخروطية ومراوح نخيلية ذات ثلاثة فصوص ورسوم مجنحة ودوائر بيضاء، في وسطها نقط داكنة وأشكال هندسية مظللة بخطوط صغيرة (شكلي و٣) ولم يعثر في سامرا ولا في غيرها من المناطق الأثرية في العراق– مثل المدائن– على خزف ذي بريق معدني عليه رسوم آدمية أو حيوانية. ومن أبدع التحف الخزفية ذات البريق المعدني البلاطات الفاخرة التي تؤلف إطاراً جميلاً لمحراب المسجد الجامع في القيروان، وعددها ١٣٩ بلاطة مربعة جلبها بنو

الأغلب من بغداد في بداية القرن الثالث الهجري (٩م)، قبل أن تزدهر صناعة هذا الخزف في سامرا، ولكن حفائر هذه المدينة الأخيرة كشفت وجود مثل هذه البلاطات ذات البريق المعدني على جدران بعض القصور فيها.



(شكل ٢) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة العراق في القرن ٣هـ (٩م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٣) قدر صغير من الخزف ذي البريق المعدني. من صناعة العراق في القرن ٣هـ (٩م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وقد عثر المنقبون على تحف عباسية من الخزف ذي البريق المعدني في إيران. وبعضها يشبه ما وجد في العراق ولكن البعض الآخر عليه رسوم طيور وحيوانات، فضلاً عن أن منه تحفا عليها نقوش آدمية، هي أقدم ما نعرفه في هذا الميدان على الخزف الإسلامي كله. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تكسب الصورة مسحة خاصة. ومن أشهر تلك التحف في عالم الفنون

الإسلامية صحن في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا في القاهرة. وبريقه المعدني ذهبي اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثار وله قلنسوة مربعة وشارب رفيع (شكل ٥).



(شكل ٤) صحن من الخزف ذي البريق المعدني. من صناعة إيران في القرن ٣هـ (٩م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ويدل رسم الصورة الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذي البريق المعدني على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الإتقان الذي بلغوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور (شكل ٥) بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوي ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال.

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدني في إيران إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩- ١٠م)؛ ولكننا لا نستطيع أن تنسب أي قطعة معينة إلى فترة محدودة في هذين القرنين، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموافقته سطح الإناء وإبداع الألوان وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة متأخرة، كمل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها.

والراجح أن صناعة الخزف العباسي ذي البريق المعدني في إيران كانت وقفاً على المراكز الفنية في غربي تلك البلاد. أما في شرقيها فقد ازدهرت أنواع أخرى من الخزف العباسي.

وقد عرفت مصر الخزف العباسي ذا البريق المعدني في العصر العباسي؛ وجلبت

نماذج منه من العراق وأقبلت على إنتاج مثله، ولاسيما في عصر الدولة الطولونية. ولكن رسوم الحيوانات على الخزف الطولوني محورة عن الطبيعة إلى حد كبير، كما أن الرسوم الآدمية ليست إلا رسوماً بدائية تحددها بضعة خطوط، والعيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثله خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم أو خط صغير يرمز إليه.



(شكل ٥) صحن خزفي ذو نقوش زرقاء من إيران في القرن ٣هـ (٩م) في المتحف الأهلي بطهران

ومن أنواع الخزف العباسي خزف أبيض ذو نقوش زرقاء وخضراء فوق الطلاء. وقد عثر عليه في حفائر سامرا والسوس والري وساوه وقم. وكان ينتسب في البداية إلى العراق ولكن الراجح الآن أنه كان يصنع أيضاً في غربي إيران ولاسيما في الري. بل إن الحفائر في نيسابور عثر فيها على قطع خزفية يمكن اعتبارها تقليداً لهذا الخزف الأبيض ذي النقوش الزرقاء والخضراء، ولكن زخارف القطع التي عثر عليها في نيسابور معظمها كتابات منقوشة باللون الأسود تحت الطلاء، وليس فوقه، كما في القطع التي عثر عليها في العراق وغربي إيران ..

وقد لوحظ فيما نعرفه من هذا الخزف الأبيض أن العجينة قد تختلف في بعض القطع عنها في البعض الآخر مما يشهد بأن إنتاجه لم يكن وقفاً على إقليم واحد من أقاليم العالم الإسلامي. وانتشر هذا الخزف بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩- ١١م) كما يتبين من وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠هـ (٨٨٣م) ومن أسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه والتي يمكن

نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجري

ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات وصحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جداً، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمراً ميسوراً. أما الزخارف فبعضها هندسي كالمثلثات والدوائر، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة "خاتم سليمان"، وبعضها نباتي كأوراق المراوح النخيلية (البالمت) والوريدات، وبعضها رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة في المتحف الأهلي بطهران (شكل ٥). وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تسير في عرض الإناء من طرف إلى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع. كما نرى أن عدداً من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من "البقع" الخضراء والزرقاء. وعلى بعض القطع إمضاءات، مثل: "عمل الأحمر" و"عمل كثير بين عبد الله" و"عمل أبي خالد" وكلها على قطع وجدت في أطلال سامرا. وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا صحن صغير قوام زخرفته الزرقاء رسوم أقواس تؤلف قطاعات من دوائر وفي وسطه كتابة بالخط الكوفي لعل نصها "عمل صالح" (شكل ٦).



(شكل ٦) صحن من الخزف الإيراني الأبيض ذي النقوش الزرقاء من القرن ٣- ٤هـ (٩-١٠)، في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن أعظم أنواع الخزف في فجر الإسلام نوع إيراني ذو زخارف محزوزة في عجينة الإناء على قشرة بيضاء وتحت طلاء شفاف. ويذكر أسلوبه الفني بالحفر في المعادن. ويعرف هذا الخزف في أسواق العاديات باسم "خزف جبري" وهو اسم عبدة الشمس

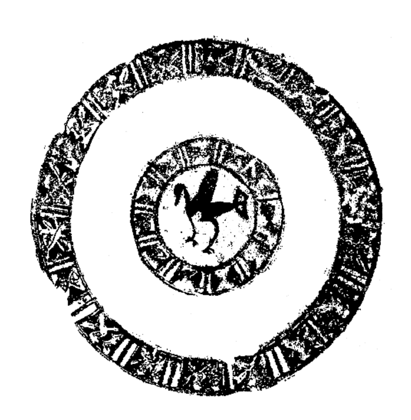
في إيران. وقد نسبه تجار العاديات وغيرهم إلى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين الإسلامي في كل الأقاليم الإيرانية. ولعل الذي دفع إلى هذا الزعم ما نراه في رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لم يكن ينتظر أن يقدم المسلمون على رسمها فضلاً عن أن بعض الزخارف البارزة في هذا الخزف تشبه الزخارف التي استعملت في الأواني المعدنية في العصر الساساني، والواقع أن هذا الشبه حمل بعض مؤرخي الفنون على نسبة هذا الخزف إلى العصر الساساني ، ولكن بعض القطع المعروفة منه عليها عناصر زخرفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (١٠– ١٢م). فالراجح أنه كان يصنع طوال القرون الستة الأولى (٧– ١٢م)، أو على الأقل بين القرنين الثالث والخامس (٨–١١م). والحق أن تجميل الخزف بالزخارف المحزوزة أسلوب فني بسيط استعمل في أقاليم مختلفة وعاش قروناً طويلة فلا عجب أن وجدت منه في إيران مجموعات مختلفة تمتد من فجر الإسلام إلى عصر السلاجقة. ودهانه أخضر أو زبدي اللوني وعليه بقع من ألوان أخرى كالأصفر والبني والأحمر.



(شكل ٧) صحن من الخزف ذي الزخارف المحزوزة. من صناعة إيران في القرن ٤هـ (١٠م)، في مجموعة كلسكيان

ومن أقدم هذه المجموعات خزف من عجينة حمراء عليه زخارف محزوزة تمثل طيوراً وحيوانات وفروعاً نباتية وكتابات وأوراق شجر، معظمها في دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة (شكل ٧) وطلاء هذا الخزف أخضر أو زبدي اللون في

معظم لأحيان وقد تحد حافة الإناء بشريط أخضر اللون. والراجح أنه كان يصنع في شرق إيران، ولا سيما نيسابور، في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث الهجري (٩م)



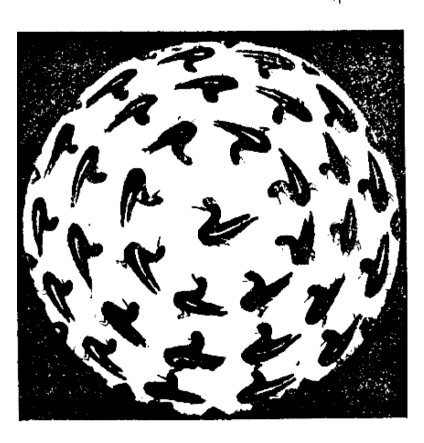
(شكل ٨) صحن من الخزف ذي الزخارف المحزوزة والمتعددة الألوان من صناعة آمل في القرن ٥-٦هـ (١١- ١٢م)، في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وثمة مجموعة أخرى يرجح أنها من صناعة مدينة آمل فيما بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة (٩- ١٢م) وتمتاز بأن زخارفها مرتبة أحياناً في مناطق مكونة من دوائر ذوات مركز واحد، وتضم رسوم طيور وحيوانات في أسلوب تخطيطي ومحور عن الطبيعة (شكل ٨) وأحياناً أخرى في مناطق هندسية تسودها النقط

ومن أنواع الخزف العباسي ذي الزخارف المحزوزة نوع امتاز بدهانات متعددة الألوان كانت تغطي سطح الإناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف الصيني في عهد أسرة "تنج" (٦١٨- ٩٠٦م). ولا عجب فأن الخزفيين في شرق العالم الإسلامي أقبلوا منذ القرن الثالث الهجري (٩م) على تقليد الخزف الوارد من الشرق الأقصى. وقد أتقنوا تقليداً هذا النوع من الدهانات المتعددة حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن تميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصلية من تقليدها المصنوع في إيران.

وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هذا الخزف الإيراني في الري

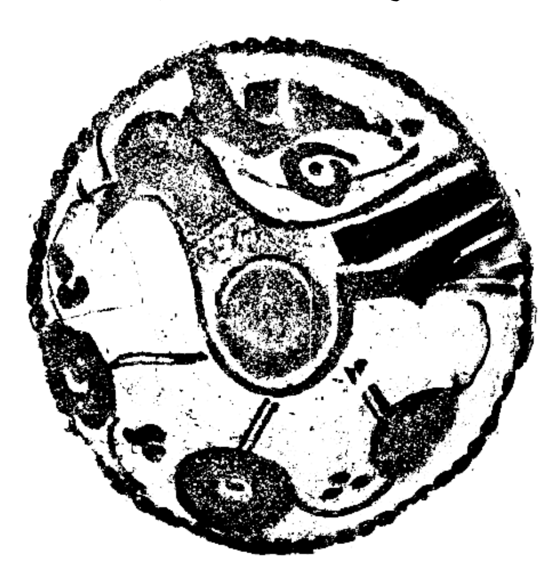
والسوس ونيسابور وسمرقند واصطخر والمدائن وسامرا. والألوان المستعملة فيه كثيرة وجميلة، ويسودها الأسمر والأخضر والأصفر. وقد نرى فيه بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محزوزة تحت الدهان، ولكنها لا تظهر بوضوح لأن أول ما يلفت النظر فيه هو ألوانه المختلطة البديعة. والراجح أنه كان يصنع فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (٨- ١٠م).



(شكل ٩) صحن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣هـ (٩م)

وقد كشفت الحفائر في نيسابور أنواعاً شتى من الخزف الأيراني ذي الزخارف المنقوشة تحت الدهان يرجح أنها صنعت فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (٨- ١٠م). وتختلف زخارفها من الرسوم الهندسية البسيطة إلى الأشكال الآدمية والكتابة الكوفية والفروع النباتية ورسوم الطيور والحيوانات. ويغلب أن يحدد الرسم باللون الأسود أو الأرجواني وأن يملأ باللونين الأصفر والأخضر. على أن نتائج الحفائر في نيسابور لم تنتشر إلى اليوم نشراً كاملاً. وقد أصبح متحف طهران والمتحف المترو وليتان في نيويورك غنيين بالتحف الخزفية الجميلة من شتى الأنواع التي عثر عليها في نيسابور. ولابد من أن ينتظر مؤرخو الفنون الإسلامية دراسة هذه التحف دراسة وافية قبل الوصول إلى نتائج نهائية بشأن الأنواع الخزفية المختلفة التي عثر عليها في تلك الحفائر.

وقد كانت بعض هذه الأنواع معروفة في سمرقند (شكل ٩)، وعلى رأسها نوع أبيض عليه زخارف كتابية سوداء في وسط الإناء أو حول حافته (شكل ١٦٦)، ويرجع إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩- ١٠م).



(شكل ١٠) صحن من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان. من غربي إيران في القرن ٤هـ (١٠م) ومحفوظ في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وقد عثر في غربي إيران- ولاسيما في آمل وسارى- على خزف ذي زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان. وتتألف زخارفة من رسوم طيور، معظمها خرافي، ووريقات وكتابات كوفية ودوائر وتسود فيها الألوان الأرجواني والأحمر والأخضر. ومن أمثلة هذا الخزف سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا، عليها رسم تخطيطي لطائر باللون البني فوق أرضية صفراء ناصعة، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهي كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بني داكن، وفي الدائرة منطقتان: بنية وبيضاء ثم خضراء وسوداء (شكل ١٠)

الخزف الإيراني في عصر السلاجقة وعصر المغول

كان الحكام السلاجقة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة من أعظم رعاة

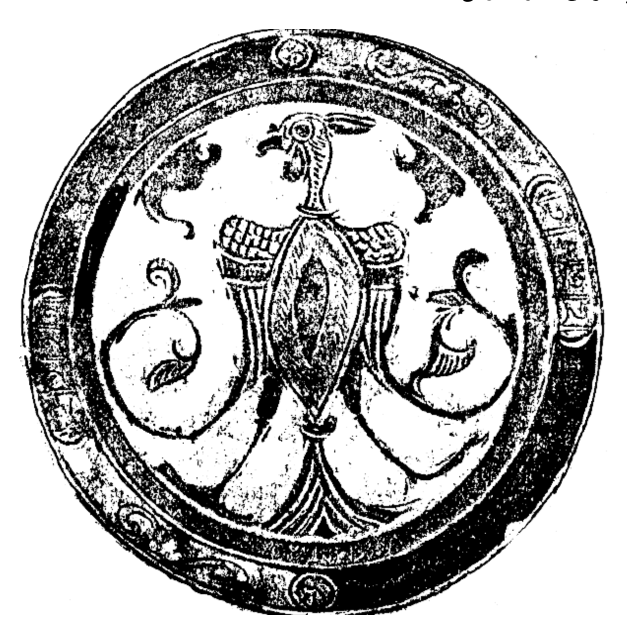
الفن وأدى وصولهم إلى الحكم في إيران إلى ازدهار الفنون فيها، فقد جمعوا أمهر الفنانين في بلاطهم في مرو ونيسابور وهراة والري وأصفهان ووصل الخزفيون في عصرهم وفي عصر المغول إلى قمة مجدهم الصناعي، بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (١١– ١٤م) فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته، ويجملونها بالتذهيب أو البريق المعدني. وإذا استثنينا الصيني (البورسيلين) فإنهم عرفوا في هذين العصرين كل أنواع الخزف وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة، وحذقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا في رسمها مهرة المصورين والمذهبين وفتح لهم استعمال الخزف في الزخارف المعمارية باباً جديداً زادهم مثابرة ونشاطاً. وتأثروا في معظم الأحيان بالأساليب الفنية الصينية، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الإيرانية في الصناعة والزخرفة. وقد حاولوا تقليد الصيني الوارد من الشرق الأقصى، ولكن نجاحهم في هذا الميدان لم يكن عظيماً في بعض الأحيان.



(شكل ١١) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان ، من القرن ٦هـ (١٢م) في مجموعة يومورفوبولوس

وقد قضى غزو المغول على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران، فدمرت مدينة

الري سنة ٦١٧هـ (١٢٢٠م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١هـ (١٢٢٤م) ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير، اللهم إلا في كمية الإنتاج. وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولي بزمن غير طويل.



(شكل ١٢) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان. من إيران في القرن ٥هـ (١١م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وفي بداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعاً مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة. منها نوع أبيض ورفيع وخفيف الوزن ومحفوء فيه زخارف دقيقة، أو محلي برسوم بارزة بروزاً خفيفاً وتتألف من أوراق شجر محورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية وقد نرى بينها كتابات كوفية. وعمد الخزفيون في بعض الأحيان إلى زخرفة الإناء بخروم في بدنه تسد بواسطة الدهان، وينفذ منها الضوء فيزيد سائر الزخرفة ظهوراً ويكسب التحفة رقة عجيبة.

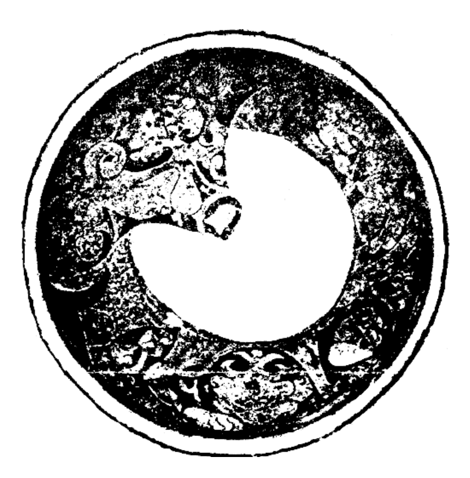


(شكل ١٣) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان. من إيران في القرن ٥هـ (١١م) في متحف كليفلاند

ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر، ويمتاز أيضاً برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفراً متقناً ولاسيما في رسوم الحيوان والطير (شكل ١١)

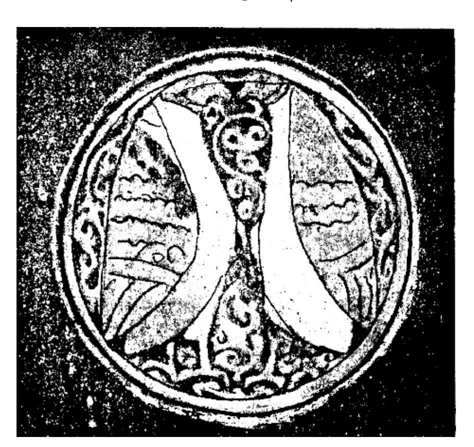
ولكن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما أمتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويري فيه. أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا النوع من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة والأخضر المائل إلى الزرقة والأخضر الناصع والأحمر الأرجواني والأصفر الناصع فضلاً عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة.

أما الزخارف فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر أو حيوانات خرافية كأبي الهول والطائر ذي الوجه الآدمي. وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء ناصعة أو بيضاء، وتزينها رسوم فروع نباتية. ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن مشهور كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين وعليه رسم ديك في وضع زخرفي قوي المظهر (شكل ١٢). وفي متحف كليفلاند صحن آخر فيه رسم باز انقض على ديك دومي (شكل ١٣).



(شكل ١٤) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة في القرن ٥هـ (١١م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن أنواع الخزف السلجوقي ذي الزخارف المحفورة نوع تحفر فيه الرسوم حفراً دقيقاً تحت الدهان وتستعمل فيه الألوان الأصفر هو البني والذهبي والأخضر ولون الباذنجان ولكنا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض كأنها الفسيفساء، كما يبدو ذلك في المثلثات الصغيرة التي تزين حافة الإناء وتؤلف زخرفة كأسنان المنشار. ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية.



(شكل ١٥) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة، من القرن ٦هـ (١٢م)، وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وقد ازدهرت في العصر السجلوقي معظم الأنواع التي عرفتها إيران في العصر العباسي ، ومنها النوع ذو الزخارف المحزوزة أو المحفورة حفراً عميقاً في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح والتي تعرف في سوق العاديات باسم خزف جبري. وبضم هذا الخزف عدة مجموعات جاءت من مراكز مختلفة في إيران ولاسيما آمل وزنجان وهمدان وياسقند. وألوان زخارفها صفراء مائلة إلى البني أو خضراء أو أرجوانية، أما موضوعاتها فطيور وحيوانات ورسوم آدمية محورة عن الطبيعة تحويراً قوي المظهر فضلاً عن الكتابات الكوفية والرسوم النباتية وهي إما محزوزة أو محددة بنزع الغشاء الرقيق المحيط بها. وبالرغم من جمال تلك الزخارف فإن رسمها البدائي يشهد بأن هذا الخزف شعبي أو ريفي إلى حد كبير (شكلي ١٤ و ١٥).

وقد شهد العصر السلجوقي نهضة جديدة في صناعة الخزف ذي البريق المعدني، ولاسيما في مدينة الري التي كانت منذ القرن الثالث الهجري (٩م) من أعظم بلاد العالم الإسلامي، والتي تشهد الحفائر في أنقاضها بازدهار الصناعات فيها، ولاسيما صناعات الخزف والمنسوجات والتحف المعدنية. وكان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني في شتى أنواع المنتجات الخزفية كالأواني والمحاريب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية.



(شكل ١٦) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٦هـ (١٢م)، في مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا

وتطورت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر فأصبحت الأرضية هي التي تغطي في معظم الأحيان بالبريق المعدني بينما تبقي الرسوم بيضاء محجوزة في تلك الأرضية. وقد كان الشائع في العصر السابق أن الرسوم هي التي تؤدي بالبريق المعدني دون سائر الأرضية. واستعمل الخزفيون في هذا النوع عدداً وافراً من الزخارف الهندسية والنباتية ورسموا معظم الحيوانات التي عرفوها في ذلك الوقت ولاسيما الأرنب وكلب الصيد، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ولعب الصوالجة (البولو) وحفلات الاستقبال.

وتمتاز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعدني، ولاسيما في مدينة الري، بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها. واتخذت الحروف الكوفية لتزيين حافة الآنية. وكان الفنانون يعنون في بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها، كما كانوا يرسمونها في أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية. واستعملوا كذلك الخط الفارسي "المحقق" ذا الحروف المقوصة المتصلة بعضها ببعض، في الكتابة التي تدور حول الإناء. وكانت الكتابات المجوفة الكبيرة تستعمل على الخصوص في الآيات الكريمة على البلاطات التي تكسي بها جدران المحاريب (شكل ١٩).

وقد وصل إلينا عدد كبير من التحف الخزفية المؤرخة في هذا العصر، منها قطعة من قنينة محفوظة في المتحف البريطاني ومؤرخة من سنة ٥٧٥هـ (١١٧٩م)، وقطعة أخرى في معهد الفن بشيكاغو مؤرخة من سنة ٥٨٧هـ (١١٩١م). ومن طراز هذه القطع التي ترجع إلى القرن السادس الهجري ثلاثة صحون في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (الأشكال ١٦ و١٧و ١٨).



(شكل ١٧) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٦هـ (١٢) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن المراكز الفنية التي ذاعت شهرتها في إنتاج الخزف مدينة قاشان. وكانت لها مكانة عظيمة في إنتاج الخزف ذي البريق المعدني. وقد وصل إلينا بعض الخزفيين الذين نبغوا فيها. من بينهم الحسن بن عربشاه الذي جاء اسمه على محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣هـ (١٢٣٦م) وكان محفوظاً، حتى قيام الحرب العالمية الأخيرة، في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢٠٤). ومن بينهم ايضاً علي الحسيني كاتبي وحسن بن علي بن أحمد بابويه البنا، وقد جاء اسم الأول على محراب في متحف الارميتاج، واسم الثاني على محراب ثالث في المتحف المتروبوليتان. ومنهم مُحَّد بن أبي طاهر الذي تنسب إليه المحاريب الخزفية الثلاثة التي ترجع إلى سنة ٦١٢هـ (١٢١٥م) والموجودة في ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد. وهو أحد أفراد أسرة ذاع صيتها في صناعة الخزف وألف عالم منها اسمه عبد الله بن علي بن مُحَّد بن أبي طاهر كتاباً في قاشان سنة ٧٠٠هـ (١٣٠٠م)، وصف فيه بعض العمليات الفنية في صناعة الخزف وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه. وقد كشف هذا المخطوط في استانبول ونشره. بعض العلماء الألمان. ولا ريب في أن المحاريب التي أشرنا إليها من أبدع الآثار الفنية التي أنتجها الخزفيون في كل العصور .

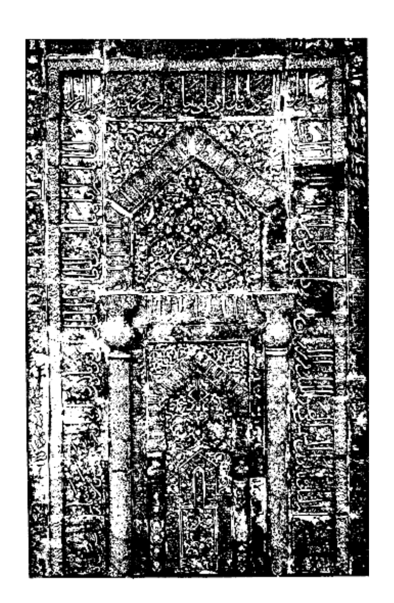


(شكل ١٨) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٦هـ (١٢م)، في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

واستطاع الإيرانيون إتقان صناعة النجوم والتربيعات من الخزف ذي البريق المعدني لكسوة الجدران. ونمت هذه الصناعة نمواً عظيماً بين القرنين السادس والثاني عشر بعد الهجرة (١٢– ١٨م). وكانت تلك النجوم الخزفية آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها. أما سائر الألواح الخزفية التي كانت تكسي بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية.

وقد اشتهرت فاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف الأحجام والأشكال فمنها النجمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة. وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) ذا زخارف بارزة قليلاً. وموضوعات الزخرفة في تلك اللوحات مختلفة، ففيها الرسوم الآدمية والنباتية ورسوم الحيوان (شكل ٢٠) ويظهر فيها كلها التأثر بفن تصوير المخطوطات.

وقد وصلتنا أسماء خزفيين ممن اشتغلوا بصناعة تربيعات القاشاني ذي البريق المعدني كما وصلتنا قطع مؤرخة منها، أقدمها واحدة في دار الآثار العربية وترجع إلى سنة ٦٠٠هـ (١٢٠٣م)

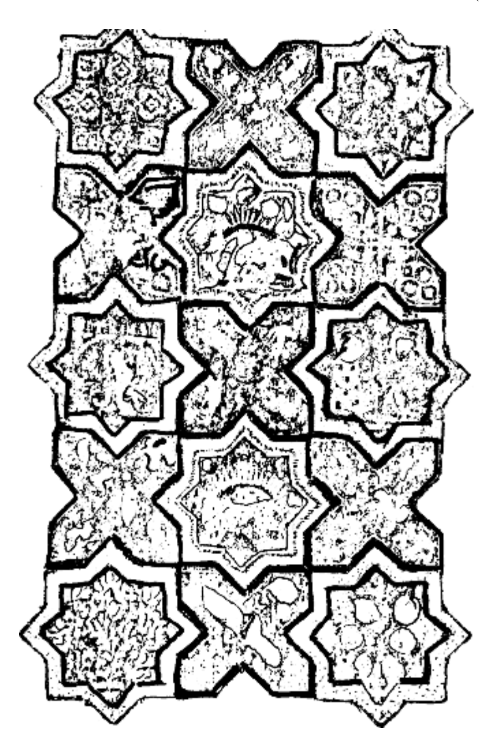


(شكل ١٩) محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة. أصله من جامع الميدان في قاشان. مؤرخ من سنة ٦٢٣هـ (١٢٢٦م) وعليه اسم صانعه الحسن بن عربشاه. وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الصينية في القرن الثامن الهجري (١٤م) استعمل صناع اللوحات الخزفية في كل المراكز الفنية رسوم الحيوانات الصينية كالتنين والعنقاء (شكل ٢١).

ولكن نشاط الخزفيين في قاشان لم يكن وقفا على المحاريب والتربيعات القاشانية، بل أنتجوا ضروباً طيبة من الأواني والتحف ذوات البريق المعدني استعلموا فيها معظم الرسوم التي عرفناها في زخارف المحاريب والتربيعات. ومن أمثلة ذلك صحن مشهور في مجموعة يومورفوبولوس **Eumorfopoulos**. وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسم خسرو يفجأ بشيرين وهي تستحم، فنراها في مجرى ماء، جلس أمامه خسرو مأخوذاً بمنظر الفانية (شكل ٢٢) وفي حافة الآناء كتابة بالخط النسخ قد انمحى بعضها. وتنتهي بعبارة "صنعه السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع وستماية هجرية".

على أن صناعة لوحات القاشاني ذي البريق المعدني كانت معروفة أيضاً في مدينة الري. ومن آثارها بلاطة مربعة في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبري باشا. وهي مربعة الشكل (٣١ × ٣١ سنتيمترا) وقوام زخرفتها توضيح منظر في قصة من الشاهنامه، فيرى رستم يخرج حفيده من بئر سجن فيها، فيرفع الحجر الذي كان يغطيها (شكل ٢٣).



(شكل ٢٠) مجموعة من لوحات القاشاني ذي البريق المعدني محفوظة في متحف اللوفر بباريس وترجع إلى القرن ٧هـ (١٣م) وبعضها مؤرخ من سنة ٦٦٥هـ (١٢٦٧م)

من التماثيل الخزفية الجميلة التي تنسب إلى مدينة الري في القرن السابع الهجري (١٣م) إناء من الخزف ذي البريق المعدني على هيئة تمثال للعذراء وابنها (شكل ٢٠٩). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين. ومنها أيضاً تمثال أسد كان محفوظاً أيضاً في متحف برلين (شكل ٢٥).



(شكل ٢١) بلاطة من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة. من صناعة قاشان في القرن ٨ هـ (١٤م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن أنواع الخزف الجديدة في العصر السلجوقي خزف مصنوع من عجينة عليها دهان أبيض أو أزرق فيروزي أو أزرق زرنيخي، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأحمر وبني. ويعرف هذا الخزف ذو الزخارف المنقوشة فوق الدهان باسم مينايي وينسب إلى مدينة الري في النصف الثاني من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري (١٢– ١٣م). وقد عثر في أطلال هذه المدينة على سلطانية من هذا الخزف مؤرخة من سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م)، ومحفوظة الآن في متحف فكتوريا والبرت. وزخارف التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع فاخرة، وتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها أو رسوم سيد وقتال وطرب وفروسية. وقد أصاب الفنانون في هذه الزخارف حظا وافراً من التوفيق، كما يظهر مثلاً في قنينة محفوظة في مجموعة باريش وطسن **Parish Watson** (شكل ٢٦) وفي إناء في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٢٧) وفي كأس في متحف اللوفر بباريس (شكل ١٥). ومن زخارف تلك التحف رسوم الفروع النباتية والوريدات

فضلاً عن الرسوم الهندسية (شكل ٢٨).

وكان هذا النوع من الخزف ينسب إلى مدينة الري حتى عثر على بعض قطع جميلة منه في أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول الذي أشرنا إليه والذي يشهد بإنتاج هذا الخزف في قاشان.



(شكل ٢٢) صحن من الخزف ذي البريق المعدني. مؤرخ من سنة ٦٠٧هـ (١٢١٠م) في مجموعة يومورفوبولوس

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشاني المموه بالمينا، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز وعلى إحداهما رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى (شكل ٢٩). ويمكن نسبة هذين اللوحين إلى قاشان. وهما من أنواع الخزف المعروف باسم مينايي، ويشبهها في الصناعة والزخارف آنية خزفية أخرى ذات زخارف بارزة بروزاً قليلاً ومذهبة في معظم الأحيان.



(شكل ٢٣) لوح من الخزف ذي البريق المعدني تمثل رسومه منظراً من قصة بيزن ومنيره من الشاهنامه. من صناعة مدينة الري في القرن ٧هـ (١٣م). في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبري باشا

ومن أنواع الخزف الذي انتجه الخزفيون في الري وقاشان خزف ذو دهان أزرق وتحته زخارف منقوشة باللون الأسود. وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية وزخارف شبه كتابية فضلاً عن رسوم آدمية تجعل هذه الزخارف عظيمة الشبه بزخارف الخزف ذي البريق المعدني ولاسيما في قاشان. ومن أمثلة هذا النوع سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٣٠).

ومن منتجات الخزفيين في مدينة الري نوع ذو دهان أبيض أو أزرق وتحته زخارف قليلة كأنها رسوم تخطيطية مختصرة ولكنها واضحة بفضل الفراغ الكبير المحيط بها (شكل ٣١).

ومن أنواع الخزف التي كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ – ١٣م) نوع أخضر ناصع مائل إلى الزرقة وعليه نقوش سوداء. وكان يصنع في قاشان والري. ومن أبدع التحف المعروفة من هذا النوع إبريق في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا، مؤرخ من سنة ٥٦٢هـ (١١٦٧م) وتنتهي رقبته على

شكل رأس ديك (شكل ٣٢). ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة تتطلب مهارة فنية عظيمة، لثقب سطحها الخارجي في رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه ولحرق الإناء في الفرن بدون أن يلتوي أو يتجمد.



(شكل ٢٤) إناء على هيئة تمثال من الخزف ذي البريق المعدني. من مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣م)، وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون تماثيل جميلة لبعض الحيوانات والطيور. ومن أمثلتها طائر جميل من الخزف ذي اللون الفيروزي المحلي بخطوط سوداء (شكل ٣٣) وهو محفوظ بدار الآثار العربية، وذلك فضلاً عن التماثيل الآدمية التي أشرنا إليها عند الكلام على الخزف ذي البريق المعدني أو التي سيأتي الكلام عليها.



(شكل ٢٥) أسد من الخزف ذي البريق المعدني من القرن ٧ هـ (١٣م) كان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين

والمعروف أن قيام الحكم المغولي في إيران، منذ بداية النصف الثاني من القرن

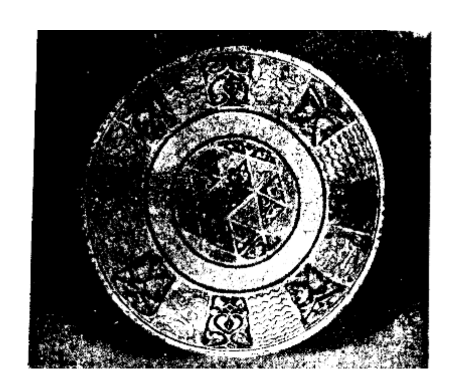
السابع الهجري (١٣م)، لم ينتج تغييراً كبيراً في صناعة الخزف، فإن الأساليب الفنية التي عرفناها في بداية القرن السابع ظلت تتطور تطوراً طبيعياً وبطيئاً. وازدهرت في عصر المغول صناعة الخزف وزخرفته بالرسوم المنقوشة تحت الدهان باللونين الأسود والأزرق، أو فوق الدهان بالبريق المعدني أو الألوان المتعددة فضلاً عن التذهيب، كما ازدهرت الزخرفة بالرسوم البارزة. وظلت المراكز الفنية في صناعة الخزف السلجوقي زاهرة في عصر المغول اللهم إلا مدينة الري: وكانت منتجاتها الخزفية في العصر الجديد لا تقل في الجمال والدقة الفنية عن عن منتجاتها في العصر السلجوقي. وكان قصب السبق في عصر المغول لقاشان وسلطا نباد ونيسابور وسمرقند وسلطانية وساوه ومشهد.



(شكل ٢٦) قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان. من صناعة الري في القرن ٧هـ (١٣م). في مجموعة باريس وطن



(شكل ٢٧) إناء خزفي ذو نقوش فوق الدهان. من صناعة الري في القرن ٧هـ (١٣م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٢٨) سلطانية من الخزف ذي الزخارف المنقوشة فوق الدهان. من صناعة الري في القرن ٧هـ (١٣م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٢٩) لوح من القاشاني المموه بالمينا والمزين بالزخارف المذهبة والمتعددة الألوان. من قاشان أو الري في القرن ٧هـ (١٣م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٣٠) سلطانية من الخزف الأزرق ذي الزخارف المنقوشة تحت الدهان. من صناعة الري أو قاشان في القرن ٧هـ (١٣م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٣١) سلطانية من الخزف الأبيض ذي النقوش السوداء تحت الدهان. من صناعة الري في القرن ٦- ٧ (١٢- ١٣م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وكانت أكثر أنواع الخزف انتشاراً في إيران في العصر المغولي وعصر بني تيمور هو الخزف الأخضر والأزرق. وكانت مصانع الخزف تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب. وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفني فضلاً عن إتقان الصناعة وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء وحرقها في الفرن. وكانت الألوان المستخدمة واسعة النطاق، فإننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة، كما نجد في بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجواني. أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو مخرمة أو بارزة. وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات. وعلى بعض الصحون الخزفية في هذا العصر رسم سمكات تسبح، ويظن أنها تقليد لنوع من الصحون المصنوعة في الصين في عصر "سنج". ومن أمثلة الخزف الأخضر الجميل إبريق في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا تنتهي رقبته برأس حيوان وعلى النصف العلوي من بدنه كتابته بالخط النسخي على أرضية من الفروع النباتية (شكل ٣٤).

وفي تلك المجموعة تحفة أخرى من الخزف الأخضر. هي حامل مسرجة (فانوس) على هيئة إبريق (شكل ٣٥) والراجح أنه من صناعة سلطا نباد. وفيها كذلك إبريق

صغير من الخزف الأخضر الفيروزي على الجزء العلوي من بدنه شريط من الزخرفة البارزة، قوامه حيوانات تسير من اليمين إلى اليسار. وعلى بدنه شريط من الكتابة النسخية نصها "العز والإقبال والدولة والسعادة لصاحبه" (شكل ٣٦).



(شكل ٣٢) إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي سنة ٥٦٢هـ (١١٦٧م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وثبت أن سلطاناباد كان يحيط بها في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣–١٤م) عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة، وقد عثر المنقبون عن الآثار في أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ينسبونها اختصاراً إلى سلطا نباد.

ولوحظ أن الدهان الذي يغطي الخزف المنسوب إلى سلطا نباد يصيبه الكمخ (التلون بألوان قوس قزح) أكثر من المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني. ويمتاز هذا الخزف بقلة الألوان المستعملة فيه وبصفاتها وما فيها من اعتدال واتزان وبتوزيع هذه الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف، وذلك فضلاً عن العناية برسم الحيوان والطير رسماً يمثل الطبيعة تمثيلاً صادقاً. ولعل هذه العناية راجعة إلى تأثير الشرق الأقصى.

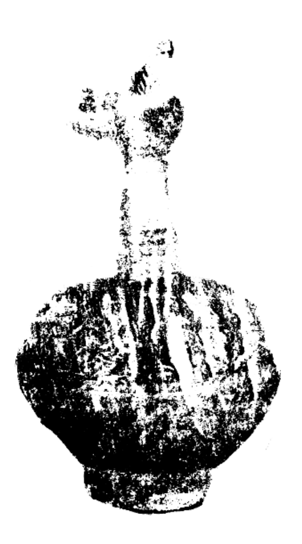


(شكل ٣٣) طائر من الخزف ذي لون فيروزي ونقوش السوداء (١٣م). ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولكن علينا أن نذكر أن ما ينسب من الخزف إلى الري وسلطا نباد لا يمكن الجزم بأنه صنع فيهما؛ فقد حازتا في العصور الوسطى شهرة واسعة مع أن قاشان وساوه ونيسابور كانت مثلهما مراكز عظيمة لصناعة الخزف. وقد دلت الحفائر في أنقاض بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة الخزف انتشاراً واسعاً وعلى أن كثيراً من أنواع الخزف لم تكن وقفاً على بلد بعينه؛ ولاسيما أن أنقاض الأفران وآثار القطع التالفة أثناء حرقها في الفرن تنفي أن تكون النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة مراكز أخرى.

وقد أنتج الخزفيون في سلطا نباد خزفاً ذا بريق معدني يصعب تميزه مما كان يصنع في مدينة قاشان (شكل ٣٧)؛ ولكن أخص ما أمتاز به الخزفيون في سلطانباد نوع من الخزف منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادي فوق قشرة بيضاء، وفوق الزخارف طلاء شفاف. وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضاً عن أن تكون منقوشة فحسب. ومعظم الرسوم التي تجدها على هذا الخزف من زهور اللوتس ووريقات

الشجر (شكل ٣٨)



(شكل ٣٤) إبريق من الخزف ذي الدهان الأخضر. من إيران في القرن ٧هـ (١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٣٥) حامل مسرجة، من الخزف، على شكل إبريق. من سلطا نباد في القرن ٧هـ (١٣م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٣٦) إبريق من الخزف الأخضر، من القرن ٦- ٧هـ (١٢- ١٣م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون في رسمها بالأساليب الصينية تأثراً ظاهراً، والتي قلدها الخزفيون في مصر إبان عصر المماليك.

ومن أجمل التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطا نباد سلطانية صغيرة في مجموعة يومور فويولوس (شكل ٣٩). وتمتاز بأن استدارتها غير تامة، وبأن جسمها ذو فصوص، كما تمتاز بأناقتها ودقة صنعها وبإبداع الزخرفة التي تزين قاعها، وهي رسم شخصين يتحدثان أو يفحصان شيئاً في اهتمام ظاهر. وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجري (١٤م).

ومن التماثيل الخزفية التي تنسب إلى سلطا نباد تمثال في مجموعة المرحوم الدكتور علي باشا إبراهيم (شكل ٤٠). ومن المحتمل أنه يمثل جندياً من المحاربين. ولكن الحق أن مثل هذه التماثيل لم تكن وقفاً على سلطا نباد بل عرفها سائر مراكز الصناعة الخزفية في إيران.



(شكل ٣٧) إبريق من الخزف ذي البريق المعدني، من صناعة سلطا نباد في القرن ٧هـ (١٣م). في مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن الصناعات الخزفية التي ازدهرت في عصر المغول صناعة الفسيفساء الخزفية. وفيها تؤلف الزخرفة من أجزاء صغيرة من الخزف مختلفة الأشكال والأحجام بعد قطعها من لوحات من الخزف المدهون. وتلصق الأجزاء بعضها ببعض بواسطة الملاط الذي يصب فيها من الخلف فيملأ جميع التجاويف فيها. وقد مر بنا أن السلاجقة أتقنوا هذه الصناعة وأن أبدع ما نعرفه من أمثلتها في العصر السجلوقي موجود في عمائر مدينة قونية (شكل ٤١). ولكن الصناع الإيرانيين في القرن الثامن الهجري (١٤م) بزوا السلاجقة في هذا الميدان وأفلحوا في تصغير الأجزاء التي تتكون منها الفسيفساء وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسية في مجموعة من الألوان البراقة. ومن أقدم الأمثلة المغولية في هذا الميدان ما نراه في ضريح الجايتو في مدينة سلطانية. وازدهرت هذه الصناعة في أصفهان. ومن منتجات هذه المدينة محراب خزفي كان بمدرسة فيها مؤرخة من سنة ٧٥٥هـ (١٣٥٤م) وهو غني بزخارفه الهندسية والنباتية فضلاً عن شريط من الكتابة الكوفية وآخر من الكتابة النسخية (شكل ٤٢). وتسود فيه الألوان البيضاء والخضراء والزرقاء والصفراء. وهذه التحفة محفوظة الآن في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك.



(شكل ٣٨) إناء أدوية (الباريلو) من الخزف محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت وعليه نقوش بالألوان المتعددة. صنع بمدينة سلطا نباد في القرن ٨هـ (١٤م)



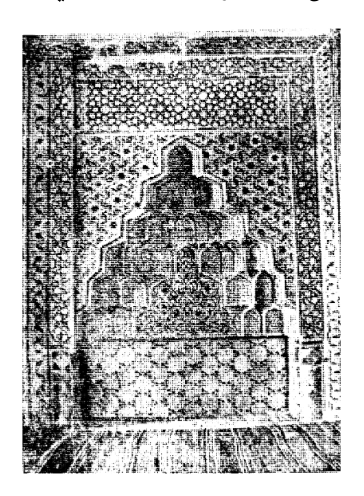
(شكل ٣٩) سلطانية من الخزف، من صناعة سلطا نباد في القرن ٨هـ (١٤م). في مجموعة يومورفويولوس



(شكل ٤٠) تمثال خزفي من صناعة سلطا نباد في القرن ٧هـ (١٣م). في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

الخزف الإيراني في العصر الصفوي

ازدهرت صناعة الخزف الإيراني في العصر الصفوي، وامتازت الأواني فيه بإبداع شكلها وتنوعها وبالعناية والدقة في رسم زخارفها، وبالذوق السليم والظرف في اختيار ألوانها وأنواعها. وأصاب الفنانون توفيقاً عظيماً في استخدام اللون الأصفر، ولاسيما في مصانع الخزف بمدينة أصفهان. كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد في صفاء وإتقان يذكران بما وصل إليه الخزفيون الصينيون في هذا الميدان.



(شكل ٤١) محراب من الفسيفساء الخزفية بجامع صاحب آتا في قونية من سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م)

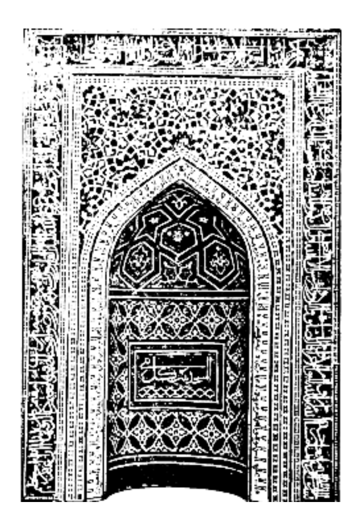
ويبدو أن أعلام المصورين كانوا يعنون بإعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية، كما يتجلى في مض تحف عليها رسوم تتم عن ريشة المصور مُحَمَّدي، وفي بعض قطع أخرى أخرى تشهد رسومها بأنها من عمل رضا عباسي أو أحد الفنانين النابهين الذين تأثروا بأسلوبه الفني.

ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إبان العصر الصفوي أصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان.

وينقسم الخزف الصفوي إلى مجموعتين رئيسيتين. تضم الأولى الخزف ذا الزخارف الصفوية البحتة كما نعرفها في سائر منتجات الفن الصفوي من تصوير

ومنسوجات وسجاد. وتضم الثانية الخزف الذي كان الإيرانيون يقلدون في صناعته الخزف الصيني في عصر أسرة منج.

والمعروف أن التأر بالأساليب الصينية كان ظاهراً جداً في الخزف الإيراني الذي يرجع إلى العصر التيموري في القرن التاسع الهجري (١٥م). ولكن الإقبال على تقليد الخزف الصيني زاد كثيراً في العصر الصفوي. فقد كان الأمراء الإيرانيون يعجبون إعجاباً شديداً.



(شكل ٤٢) محراب من الفسيفساء الخزفية، من إيران في منتصف القرن ٨هـ (١٤م) ومحفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

واستقدم الشاه عباس كثيراً من الخزفيين الصينيين مع أسراتهم إلى إيران لينشروا فيها صناعة الخزف الصيني وأراد أن تصدره إيران إلى البلاد الغربية وتنال منها الأرباح الطائلة التي كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى. والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في أصفهان؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني جذبت إلى مناجاتهم بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية. وجمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جداً من لخزف الإيراني حفظوها في مسجد الشيخ صفى الدين بأردبيل.

وقد وفق الخزفيون الإيرانيون في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (١٦م)

إلى إنتاج نوع من الخزف يكاد يشبه البورسيلين الصيني تمام الشبه وإن لم يصل إلى صلابته. وكان تقليدهم ناجحاً في بعض الأحيان إلى حد يصعب معه التمييز بين البورسيلين الصيني والخزف المصنوع في إيران. وكان هذا الخزف الأخير متنوع الزخارف ولكن معظمها رسوم طيور وحيوانات في مناظر طبيعية صينية، وكلها زرقا، أو سوداء رمادية ومنقوشة تحت الدهان على أرضية بيضاء. وقد وصلت إلينا بعض التحف المؤرخة من هذا الخزف. ومن بينها إناء



(شكل ٤٣) إناء من الخزف المصنوع في إيران تقليداً للبورسيلين سنة ١٠٣٧هـ (١٦٢٨م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

مؤرخ من سنة ١٥٣٧هـ (١٦٢٨م)، وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف براين برلين شكل ٤٣). كان في هذا القسم صحن آخر من الخزف الإيراني المصنوع تقليداً للبورسيلين ويرجع إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) وقوام زخرفته حيوان بين زهور وزخارف نباتية صينية (شكل ٤٤).

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك قنينة من هذا الخزف ، ذي الزخارف الزرقاء المنقوشة تحت الدهان، وترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٠م)، وقوام زخرفتها رسم طائر اللقلق (أبي حديج) فضلاً عن جامات من الفروع النباتية منها الأزرق والبني (شكل ٤٥).

ومن القطع الجميلة من هذا الخزف قنينة في القسم الإسلامي من متاحف براين

برلين قوام زخرفتها رسم قرد بين زخارف نباتية (شكل ١٨٥). والمشاهد بوجه عام أن زخارف هذا الخزف كانت في البداية محتفظة بالروح الإيرانية ثم تطورت في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) حتى سادتها الأساليب الفنية الصينية. أما في القرن التالي فقد بدأ الاضمحلال يدب إلى أساليبها الصناعية والزخرفية.

ومن هذا الخزف الإيراني ما ينسب إلى كرمان، ومعظمه على هيئة قنينات وتحتفظ زخارفه بقسط وافر من الروح الإيرانية، وقوام هذه الزخارف رسوم زهور وسيقانها ونرى في ألوانها اللونين الأخضر والأحمر إلى جانب اللون الأزرق. ويرجع هذا النوع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م).



(شكل ٤٤) صحن من الخزف الإيراني المصنوع تقليداً للبورسلين الصيني. في القرن ١١هـ (١٧م)

وثمة نوع ينسب إلى كومبرون، وهي ميناء على الخليج الفارسي. ويرجع إلى القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر (١٨-١٩م). وكانت هذه الميناء الثغر لذي يصدر منه، ولكنه لك يكن يصنع فيها. ومعظم هذا الخزف على هيئة سلطانية عميقة عليها رسوم صينية بلون أزرق غير نقي تحدها خطوط باللون الأسود. ويمتاز عدا ذلك بزخارف مثقوبة ومغطاة بالطلا فتبد شفافة.

ولم يقف الخزفيون الإيرانيون في تقليدهم الخزف الصيني عند حد البورسيلين أو الخزف الأبيض بل جاوزوه إلى تقليد السيلادون[1]، ولا سيما في مدينة أصفهان.

وامتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف ذي البريق المعدني كان يصنع في قاشان وأصفهان وتبريز. وأكبر التحف المعروفة من هذا النوع أباريق على شكل الكمثرى أو سلطانيات غير عميقة أو كؤوس صغيرة، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات ورسوم الطيور والحيوانات، فلا ترى عليه الصور الآدمية إلا نادراً. وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء ناصعة. أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر الذهبي ويمتاز بشدة لمعانه، إذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار.



(شكل ٤٥) قنينة من الخزف الإيراني في القرن ١٠هـ (١٦م)

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذي البريق المعدني في نهاية القرن العاشر وفي القرن الحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م). ومن أبدع أمثلته سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا.

والمشاهد في معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدني في العصر الصفوي أن أرضيتها ذات لون واحد، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافض أو الأصفر

---

[1] السيلادون نوع من الخزف الصيني عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر النافس.

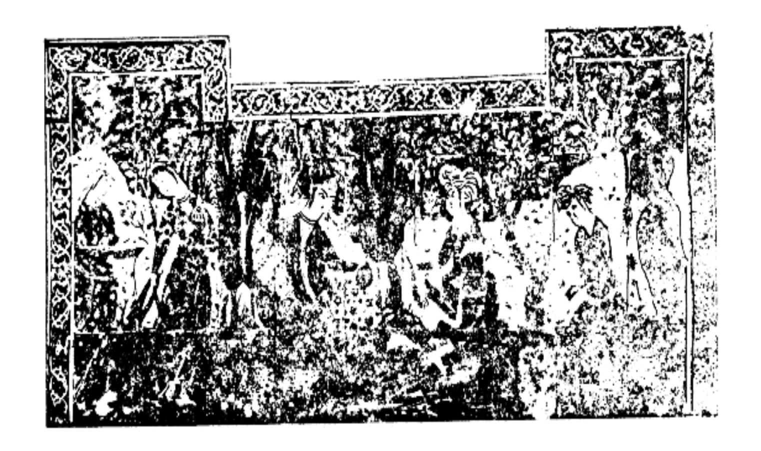
الليموني أو الأخضر الناصع. ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدني فوق الأرضية المذكورة، وتكثر في زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب.

وقد وصلت إلينا سلطانية عليها اسم صانعها: "حاتم" وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني. وكبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). والحق أن صناعة الخزف ذي البريق المعدي كانت قد اضمحلت في القرن التاسع الهجري (١٥م)، ولكن عاد اليها ازدهارها في عصر الشاه عباس.

ويحدث في هذا الخزف أن تكون التحفة مضلعة وأن تختلف الألوان والزخرفة في كل ضلع من أضلاعها، كما نرى في قنينة بديعة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك. وقد يحدث أحياناً أن تجمع التحفة بين زخارف منقوشة تحت الدهان وأخرى مرسومة بالبريق المعدني. ومن امثلة ذلك صحن وقنينة في مجموعة مور **Moore** بالمتحف المتروبوليتان أيضاً.

واستطاع الخرفيون في العصر الصفوي أن يتقنوا صناعة اللوحات الخزفية لكسوة الجدران، والواقع أن الخزفيين في إصفهان اهتدوا إلى طريقة تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات. تلك هي طريقة "هفت رنجي" أي الألوان السبعة، وقد استطلعوا بوساطتها جمع سبع ألوان أو أكثر في كل لوحة مربعة مساحتها نحو قدم مربع، فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جداً، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتة، كصناع الفسيفساء الخزفية — بل سهم عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة. وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد. وهي من بداية القرن التاسع الهجري (١٥م). ولكن الصناعة المذكورة بلغت أوج عزها في عصر الشاه عباس وإن كانت لم تقض على صناعة الفسيفساء الخزفية لأنهما تلازما معا في بعض العمائر مثل جامع الشيخ صفى الدين في أردبيل. وفي المتحف

المتروبوليتان بنيويورك مجموعة طيبة من هذه اللوحات القاشانية (شكل ٤٦) وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض لوحات أخرى (شكل ٤٧) ونلاحظ في زخارف اللوحات المحفوظة في المتحف المتروبوليتان أن الرسوم الزخرفية فيها منقولة من صور المدرسة الصفوية الثانية التي نبغ منها رضا عباسي وتلاميذه. والألوان التي تسود في هذه اللوحات القاشانية هي الأصفر والأزرق والأخضر والبنى والأحمر والأسود على أرضية بيضاء.



(شكل ٤٦) تربيعات من القشاني من القرن ١١هـ (١٧م) محفوظ في المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٤٧) لوح من القاشاني الإيراني ي القرن ١١هـ (١٧م). محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٤٨) سلطانية من الخزف المنسوب إلى كوبجي من القرن ٩هـ (١٥م).



(شكل ٤٩) صحن من خزف ذي زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان. من كوبجي في القرن ١١هـ (١٧م)

خزف كوبجي

وينسب إلى قرية كوبجي في إقليم داغستان ببلاد القوقاز نوعان من الخزف: الأول صحون وسلطانيات زخارفها سوداء منقوشة تحت دهان أزرق أو أخضر. والثاني صحون وبلاطات زخارفها متعددة الألوان منقوشة تحت دهان شفاف أبيض أو لا لون له.

والنوع الأول وثيقة الصلة بالخزف التيموري الذي عثر عليه في داغستان والذي ينسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥م)، وقوام زخرفته رسوم نباتية وفروع منثنية ورسوم تشبه الصحب الصينية (شكل ٤٨) وكلها باللون الأسود تحت طلاء ازرق فيروزي او أخضر. وقد عثر على قطع مؤرخة من هذا الخزف بعضها مؤرخ من سنة ٨٧٣ وسنة ٨٧٨ وسنة ٨٨٥ وسنة ٩٠٠هـ. والراجح أنه كان يصنع في إقليم أذربيجان ولاسيما تبريز. والمعروف على كل حال أن أهل كوبجي كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف، ولذلك يرجح أن الخزف الذي عثر عليه في إقليمهم كان يرد من إيران نفسها وأنهم كانوا يحصلون عليه ثمناً للأسلحة التي كانوا يصدرونها إلى إيران، وأنهم كانوا يقدرونه حق قدره، ويحلونه في بيوتهم محل الشرف فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف.



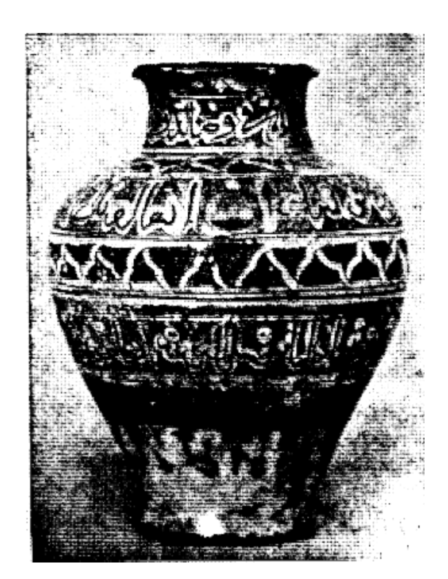
أما النوع الثاني فينسب إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م) وقوام زخارفه رسوم أشجار وزهور وطيور (شكل ٥٠) وحيوانات، فضلا عن بعض رسوم آدمية (شكل ٤٩). وترسم هذه الزخارف بالأزرق والأصفر والأسود والبرتقالي والأخضر والرمادي ويستعمل فيها لون أحمر يشبه لون الطماطم، ولكنه

ليس قوياً وبراقاً كاللون الأحمر الذي نعرفه في الخزف العثماني.

وصفوة القول أن الخزف الصفوي المنسوب إلى ويجي يمثل صناعة إقليمية ويبدو في رسومه الآدمية التأثر بصور المدرسة الصفوية الثانية؛ أما رسوم الطيور فتخطيطية وأنيقة وقد نرى بينها طيوراً خرافية ذوات وجود آدمية، كما نلاحظ أنها ترسم في بعض الأحيان صغيرة في جانب من قاع الصحن حيث تسود رسوم الأعشاب والوريقات والمراوح النخيلية وسائر الزخارف النباتية.

الخزف السلجوقي في الرقة وبلاد الجزيرة

كشفت في مدينة الرقة كميات كبيرة من نوع خاص من الخزف وظهرت في سوق العاديات واقتنت المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة تحفاً منها، ولم يكن كشفها في حفائر علنية منظمة، ولكن الأحباث التي قام بها في تلك المدينة العالمان الألمانيان زرة وهرزفلد أثبتا أنها كانت مركزاً هاماً من مراكز إنتاج الخزف ،في القرن التي عثر عليها في أطلالها.



(شكل ٥١) قدر من الخزيف ذي البريق المعدني، في القرن ٦ – ٧هـ (١٢م ١٣) ومحفوظ في التحف المتريوليتان بنيويورك

ولما كان المعروف أن الخليفة العباسي هارون الرشيد قد أقام بعض الوقت في هذه المدينة الواقعة على نهر الفرات.فقد كان الاتجاه في بداية الأمر إلى أن التاريخ الذي وجد فيها يرجع إلى عصره أي إلى نهاية القرن الثاني وبداية الثالث بعد الهجرة (٨ – ٩م).

ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه الفنية تشهد بأنه يرجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ – ١٣م)، وبأنه ازدهر على وجه خاص في بلاط الأتابكة السلاجقة والأمراء الأيوبيين في بلاد الجزيرة.

ويمتاز خزف الرقة بطلائه القصديري اللون. وكان هذا الطلاء شافاً في البداية ولكن يسهل أن يصيبه الكمخ أو التقزيح، أي التلون بألوان قوس قزح بسبب التفاعل الكيماوي وبقائه مدفوناً في باطن الأرض فترة من الزمن.

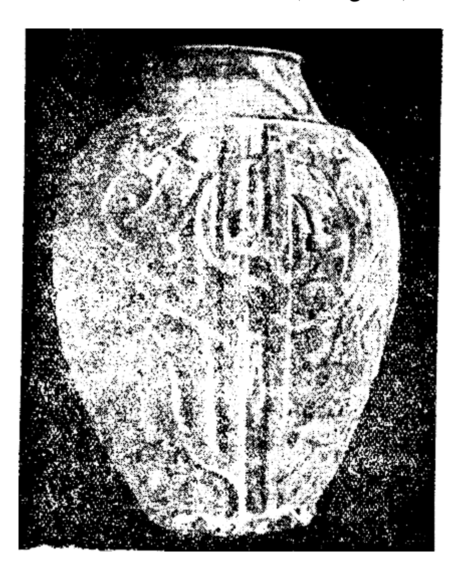
ومن الأنواع التي عثر عليها في إقليم الرقة خزف ذو بريق معدني، معظمه صحون وسلطانيات وأباريق، وقوام زخارفه فروع نباتية عربية (أرابسك) وكتابات كوفية ونسخية ورسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة ومرسومة ببريق معدني ذي لون بني فوق طلاء شفاف مائل إلى الخضرة (شكل ٥١) ومن المنتجات النادرة من هذا الخزف بلاطات مربعة من القاشاني في وسطها رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة.



(شكل ٥٢) صحن من صناعة الرقة فيما بين القرنين ٤ و ٦هـ (١٠– ١٢م). ومحفوظ في المتحف البريطاني.

وهناك نوع آخر من خزف الرقة، زخارفه سوداء منقوشة تحت دهان أزرق فيروزي، وقوام هذه الزخارف في معظم الأحيان فروع نباتية ونقط وخطوط لولبية وكتابات كوفية ورسوم على هيئة حرف الواو فضلاً عن رسوم بعض الطيور والخطوط المتشابكة (شكل ٥٢).

ومن خزف الرقة نوع ثالث قوامه قدور كبيرة ذوات زخارف بارزة من الحروف الكوفية والفروع النباتية (شكل ٥٣).



(شكل ٥٣) قدر من الخزف من صناعة الرقة في القرن ٥هـ (١١م).

وقد عثر في إقليم الرقة على نوع رابع من الخزف، ذي زخارف متعددة الألوان تشبه بعض الخزف الإيراني في القرن السابع الهجري (١٣م) وقوام هذه الزخارف رسوم آدمية ورسوم حيوانات وفروع نباتية منقوشة بالأسود والأخضر والأزرق والبني تحت طلاء شفاف مائل إلى الخضرة.

وقد عثر في مدينة الرصافة على خزف لا يختلف كثيراً عن بعض أنواع الخزف الذي ينسب إلى الرقة. فمنه خزف ذو بريق معدني ولكن هذا البريق ليس بنياً كما في الرقة بل ارجواني أو بني داكن ومائل إلى الحمرة.

الخزف في العصر الفاطمي

كان نجاح أحمد بن طولون في إقامة حكومة شبه مستقلة في مصر باعثاً على انتشار الرخاء فيها، فازدهرت الفنون، ولكنها تأثرت بالأساليب الفنية العراقية التي عرفها ابن طولون في سامرا. ونمت في هذا العصر الطولوني صناعة الخزف ذي البريق المعدني (شكل ٥٤) حتى جاء العصر الفاطمي فكانت راسخة القدم. وأتيح للخزفيين الفاطميين أن ينتجوا خزفاً ذاعت شهرته، وأعجب به المعاصرون– وعلى رأسهم الرحالة ناصر خسرو– إعجابنا بما وصلنا منه. ومما يؤسف له أن التحف السليمة التي نعرفها من هذا الخزف نادرة جداً، فإن جل ما نعرفه منه وجد في أطلال مدينة الفسطاط التي كانت عامرة في عصر الفاطميين، قبل أن يأمر الوزير شاور بحرقها سنة ٥٦٤هـ (١١٦٨م) حتى لا تقع في يد الصليبيين حين تدخلوا فيما كان بين الوزراء الفواطم من نزاع ومنافسات.

وقد أشار ناصر خسرو إلى صناعة الخزف في العصر الفاطمي، بعد أن زار مصر وأقام فيها بين عامي ٤٣٩و ٤٤١هـ (١٠٤٧و ١٠٤٩م). فقال إن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وإن الخزف المصري كان رقيقاً وشفافاً، حتى لقد كان ميسوراً أن ترى من باطن الإناء الخزفي اليد الموضوعة خلفه. وكانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبراني والصحون والمواعين الأخرى وتزين بألوان تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهي ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية.

وكان قول ناصر خسرو في هذا الصدد بين الحجج التي ظن بتلر **Butler** أن في استطاعته أن يؤيد بها نظريته في أن البريق المعدني كان معروفاً في وادي النيل منذ العصر الروماني ولم يكن مهده العراق أو إيران.



(شكل ٥٤) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في نهاية القرن الثالث أو بداية الرابع بعد الهجرة (٩– ١٠م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة.

ومما يدل على ازدهار صناعة الفخار عامة في العصر الفاطمي ما كتبه ناصر خسرو عن استخدام التجار والبقالين الأواني الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق في العصر الحاضر، فقد كانوا يضعون فيها ما يبيعونه ويأخذها المشترون بالمجان.

وكانت الأواني الفاطمية ذات البريق المعدني تدهن بطلاء أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الخضرة وتعلو هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدني الذي كان في معظم الأحيان ذهبي اللون، وكان أحياناً أحمر أو بني اللون، أما الزخارف فكانت من الحيوانات والطيور والفروع النباتية.

وقد وصلت إلينا امضاءات بعض الفنانين على الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي مثل مسلم وسعد وطبيب علي وإبراهيم المصري وساجي وأبي الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطفي والحسيني. وتوجد أسماؤهم على قطع خزفية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا بالقاهرة. ولسنا نستطيع أن نعرف في شيء من الثقة متى عاش أولئك الخزفيون الفاطميون.



(شكل ٥٥) صحن من الخزف ذي البريق المعدني. من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة.

وكان على رأس صناعة الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي الفنانان مسلم وسعد فقد اشتغل بإشرافهما وإرشادهما، كما نسج على منوالهما، عدد كبير من الخزفين، فكان لكل منهما مدرسة في الفن، لها ذاتيتها وميزاتها. والراجح أن مسلما عاش في بداية العصر الفاطمي، فإن منتجاته من منتجات العصر الطولوني وعليها طابع البساطة والقوة والحرية في الزخرفة. أما سعد ففي طرازه شيء من الرقة والرشاقة والتناسق والتلاؤم، والراجح أنه عاش بعد مسلم بقليل. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم بشيء في هذا الشأن، ولاسيما إذا لاحظنا أن اسمى هذين الفنانين ليسا مكتوبين على كل القطع التي خرجت من مصنعيهما؛ فإن هناك تحفا كثيرة من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي ليس عليها اسم صانع ما، ولكنها تنطق بنوع بريقها الذهبي وأسلوب زخرفتها وطريقة صنعتها بأنها من صناعة سعد أو مسلم أو من صناعة خزفيين تربطهم وأحد هذين الصانعين رابطة الأستاذ وتلميذه أو الناسج على منواله، ومن ثم فإن الأفضل أن يكون حديثنا عن طراز مسلم أو مدرسته وعن طراز سعد أو مدرسته وليس عنهما بالذات.



(شكل ٥٦) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م)، في مجموعة كليكان.

أما طراز مسلم فإن الأواني فيه مدهونة كلها بالطلاء حتى تكاد تختفي طينتها، وحرف القاعدة منخفض جداً وتكسوه المينا فتخفي عجينته. والبريق المعدني الذي نجده في هذا الطراز ذو لون واحد في أغلب الأحيان، وهو اللون الذهبي، ولكننا نشاهد في بعض القطع بريقاً أحمر نحاسي اللون. وقد استخدم مسلم وتلاميذه الزخارف الحيوانية والآدمية والنباتية، فضلاً عن الحروف الكوفية. والحيوانات في زخارف هذا الطراز يبدو عليها شيء من المسحة الأولية والقوة والحر في الرسم. على أن أفضل الزخارف التي كان يميل إليها الفنانون في هذا الطراز إنما هي تلك التي تتألف من حيوان أو طائر له الصدارة في الموضوع الزخرفي وتحيط به أو تتفرع منه خطوط متداخلة ومتشابكة وفروع نباتية تزين الأرضية وتزيد الموضوع الزخرفي رونقها وبهاء. وقد وصل الخزفيون في هذه المدرسة إلى دقة عظيمة في رسم الحيوان فأسبغوا عليه ثوباً من الحياة وجعلوه صورة صادقة لطبيعته، على الرغم من بعض الأساليب المحورة عن الطبيعة التي لم ينج منها الفنانون المسلمون في أغلب الأحيان. والصور الآدمية التي نراها على بعض منتجات مسلم وأتباعه فيها قوة تعبير تشهد بتفوقهم في هذا الميدان.



(شكل ٥٧) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م)، في متحف اللوفر.

وقد وصلت إلينا قطع خزفية عديدة عليها اسم مسلم. وأكثر ما نرى هذا الاسم إنما على قاعدة الأواني وبخط كوفي بسيط، ولكنا نراه مكتوباً بطريقة زخرفية بالقرب من حافة الإناء. والراجح أن مصنع مسلم كان في مدينة الفسطاط نفسها، كما يستنبط من وجود قطعة تالفة في الفرن تحمل اسمه في أطلال هذه المدينة، لأن مثل هذه القطعة لا محل لاستيرادها من بلد آخر.

ومن التحف التي يمكن نسبتها إلى مدرسة مسلم صحن محفوظ بدار الآثار العربية وعليه زخارف بالبريق المعدني ذي اللون الذهبي المائل إلى الخضرة وتتألف من ديك رافع ذيله، ويتدلى من منقاره فرع نباتي على النحو الذي ترسم عليه الطيور أحياناً في الفن الساساني وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها زخرفة نباتية من تسع ورقات محورة تشبه رؤوس طيور وتفصلها فروع نباتية بها نقط وخطوط صغيرة (شكل ٥٥) ومن تلك التحف أيضاً قدر في مجموعة كلكيان (شكل ٥٦) وقدر في متحف اللوفر (شكل ٥٧) وصحن في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (٢٤٤).



(شكل ٥٨) صحن من الخزف المصري ذي البريق المعدني من القرن ٥هـ (١١م). وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا.

أما طراز سعد فإن الأواني فيه لا تكون كلها مغطاة بالطلاء إلا نادراً جداً، وإنما نرى ارتفاع سنتيمترين أو ثلاثة من أسفلها لا دهان عليه، إلا إذا كان الإناء قد ترك في الفرن، عند إحراقه، مدة أطول مما يلزم، فسالت المينا إلى أسفل وركزت منها نقط سميكة عند قاعدته. وإمضاء سعد نجده مكتوباً بالحروف الكوفية المورقة على السطح الخارجي للإناء. والمينا التي يستخدمها سعد وتلاميذه إما بيضاء نقية وغنية بما فيها من قصدير وإما زرقاء مائلة إلى الخضرة بما فيها من نحاس وإما حمراء وردية بما فيها من منجانيز. وفضلاً عن ذلك فقد كانوا يستخدمون في بعض الحالات طلاء بسيطاً من مادة زجاجية، شديد اللمعان ويميل لونه إلى الخضرة أو إلى لون العاج. أما البريق المعدني الذي نراه على منتجات هذه المدرسة فذهبي اللون أو زيتوني مائل إلى الاصفرار. وزخارفها متنوعة وغنية ومعظمها رسوم الحيوانات والطيور تحيط بها الفروع النباتية والمراوح النخيلية والجدائل.



(شكل ٥٩) صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن ٥هـ (١١م). وفي مجموعة كليكيان



(شكل ٦٠) صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني. من صناعة مصر في القرن ٥هـ (١١م) وفي مجموعة كوت



(شكل ٦١) صحن من الخزف المعدني من القرن ٥هـ (١١م). وفي مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن التحف المشهورة التي تحمل إمضاء سعد إناء في مجموعة كلكيان بمتحف فكتوريا والبرت. وقطره ٢٢ سنتيمترا. وهو مدهون بطلاء أبيض وعليه بالبريق المعدني البني رسم رجل تتجلى من يده اليمنى مبخرة على هيئة مشكاة (شكل ٥٩). ولا يبدو لأول وهلة أن هذا الإناء من صناعة سعد لأن الزخارف التس استخدامها هذا الفنان في سائر التحف المنسوبة إليه لا تظهر هنا إلا في أرضية الإناء وعلى رداء الرجل الذي يحمل المبحزة. وقد ذهب الدكتور لام **Dr Lamm** إلى أن بين الزخارف التي تغطي أرضية الإناء علامة "عنخ" أي علامة الحياة عند المصريين القدماء وقد صارت بعد ذلك علامة الصليب عند القبط. وظن لذلك– ولوجود قطعة من طراز

سعد بدار الآثار العربية عليها رسم رأس السيد المسيح– أنه من المحتمل أن سعدا كان من سلالة القبط. ونحن لا نستطيع أن ننفي ذلك أو نؤيده، ولكننا نرجح أن الزخرفة التي يرى فيها الدكتور لام علامة "عنخ" ليست إلا ورقة نباتية محورة عن الطبيعة ويتفرع منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيل للرائي أنهما ذراعاً صليب قبطي وصحن آخر في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٦١) وقدر مشهورة كانت في مجموعة فوكيه وهي الآن في مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا والبرت (شكل ٦٢)



(شكل ٦٢) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م)
في مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا والبرت

ومن التحف التي يمكن نسبتها إلى سعد ومدرسته صحن في مجموعة كوت (شكل ٦٠)



(شكل ٦٣) جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني. من مصر ف القرن ٥هـ (١١م)

وفي مجموعة أراكيل نوبار باشا جزء من صحن ذي بريق معدني عليه صورة حمال فيها قسط وافر من القوة ودقة التعبير (شكل ٦٣) وتشبه صورة حمال على قطعة من صندوق عاجي في مجموعة كراند **Carrand** محفوظة البارجاو بمدينة فلورنسة.

وكانت مصر في العصر الفاطمي تستورد من الشرق الأقصى كثيراً من الخزف الثمين، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الخزف بين الشرق والغرب، فلا عجب إن كان الخزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم في الشرق الأقصى وأخرجوا نوعاً من الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف سونج **Song** الصيني، ولكن الظاهر أن تقليد الخزف الصيني تقليداً جيداً لم تتسع دائرته في مصر إلا في عصر المماليك.

ومن أنواع الخزف التي عرفت في العصر الفاطمي الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة في طين الإناء تحت طلاء ذي لون واحد. وقد وجدت في أطلال الفسطاط قطع من هذا النوع لم تصلح صناعتها أو إحراقها في الفرن، مما يمكن أن يستنبط منه أن مدينة الفسطاط نفسها كانت مركزاً لصناعة هذا الخزف وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذي البريق المعدني؛ وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن السادس الهجري (١٢م) وزخارفه نباتية (شكل ٦٤) أو حيوانية (شكل ٦٥) وقد نجد فيه بعض رسوم آدمية. وتختلف ألوان هذا الخزف بين الأبيض والأخضر والأزرق والبنفسجي والأصفر.



(شكل ٦٤) قدر من الخزف الفاطمي ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان. من القرن ٦هـ (١٢م)
ومحفوظة في المتحف البريطاني

الخزف في مصر والشام في عصري الأيوبيين والمماليك

اضمحلت صناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر منذ نهاية القرن السادس الهجري (١٢م)؛ ولكنها ازدهرت بعد ذلك في الشام في القرنين التاليين. ويميل مؤرخو الفنون الإسلامية في الوقت الحاضر إلى أن ينسبوا إلى الشام نوعاً من الخزف ذي البريق المعدني معظمه على هيئة الأوعية الاسطوانية الشكل والمعدة لحفظ الأدوية، وتعرف باسم "البارلو" وزخارفها أشرطة أفقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة بالبريق المعدني ذي اللون الأخضر الزيتوني. ولكن من هذا الخزف قدوراً وصحوناً عليها كتابات دعائية ورسوم طيور فضلاً عن الفروع النباتية. ومن أمثلة ذلك قدران كبيران في المتحف البريطاني وقدر في مجموعة الكونتس دي بهاج في باريس. وعلى التحفة الاخيرة كتابة تشير إلى أنها عملت في دمشق، على يد فنان اسمه يوسف، لها واسمه أسد بمدينة الإسكندرية.



(شكل ٦٥) قطعة من خزفذي زخارف محفورة تحت الدهان. من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢م) ومحفوظة بدار الآثار العربية

وظل الخزفيون في العصر الأيوبي وعصر المماليك يقلدون الخزف الصيني ولاسيما ما كان منه ذا طلاء من لون واحد. والحق أن حفائر الفسطاط قد كشفت كميات وافرة من الخزف الصيني والخزف الذي أنتجه الخزفيون المصريون تقليداً له.

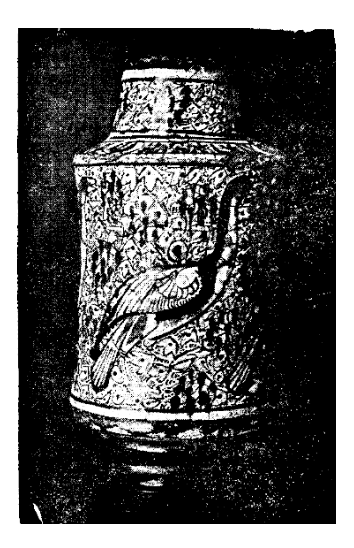
ومن أنواع الخزف التي أخرجها الخزفيون المصريون فيما بين القرنين الرابع والثامن بعد الهجرة (١٠– ١٤م) خزف أبيض عليه كتابات أو نقوش بدائية باللونين الأخضر أو الأزرق ويشبه بعض ما عثر عليه في إيران والعراق. وقد اتجه بعض الاختصاصيين إلى نسبته إلى إقليم الفيوم. ولكن ليس لدينا ما يؤيد هذه النسبة تأييداً يمكن الاطمئنان إليه. على أن بعض هذا الخزف يبلغ من الدقة والجمال ما يجعلنا في غنى عن أن نلتمس له مركزاً إقليمياً أو ريفياً من مراكز الصناعة الخزفية. ولعل أبدع الأمثلة المعروفة منه قدر في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٦٦) قوام زخرفتها مناطق نجمية في بعضها لفظ "بركة" بالخط الكوفي، وفي البعض الآخر جامة نجمية الشكل.



(شكل ٦٦) قدر من الخزف المصري ترجع إلى القرن السادس أو السابع الهجري (١٢– ١٣م).
في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ولكن أهم أنواع الخزف في عصري الأيوبيين والمماليك إنما هو النوع ذو الزخارف المنقوشة تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر. وقد وجدت قطع منه في حفائر الفسطاط وفي الرقة وبعلبك ودمشق. وتمتاز القطع التي ترجع إلى العصر الأيوبي بأن زخارفها قريبة من الزخارف التي عرفناها في خزف الري والرقة والرصافة وبأن رسوم الحيوان فيها محورة عن الطبيعة تحويراً يجعلها في بعض الأحيان ذات طابع زخرفي أنيق بينما تبدو في بعض الأحيان الأخرى متأثرة أشد التأثير برسوم الحيوان في الطراز السلجوقي. أما القطع التي تنسب إلى عصر المماليك فتذكر زخارفها بزخارف الخزف الإيراني الذي أنتجته سلطا نباد والري وساوة في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن بعد الهجرة (١٣– ١٤م). ولكنها تمتاز على الخصوص برسوم الطيور والحيوانات القريبة من الطبيعة (شكل ٦٧) فضلاً عن الرسوم النباتية الجميلة (شكل ٦٨) والحق أن الأرضية النباتية في بعض تلك القطع، ورسوم الحيوانات والطيور فوقها تجعل التمييز بينها وبين القطع المصنوعة في سلطا نباد أمراً عسيراً على غير الاختصاصيين، ولكن القطع المصرية ليس لها صلابة القطع الإيرانية وقد وصلت إلينا أسماء بعض الخزفيين الذين عملوا في إنتاج هذا الخزف ذي الزخارف

المنقوشة تحت الدهان. وذلك أنهم كانوا يكتبونها على الوجه الخارجي من قاع الإناء (شكل ٦٩).



(شكل ٦٧) قدر من الخزف من صناعة مصر في القرن ٨هـ (١٤م)

وأشهر أولئك الخزفيين "غيبي" وقد امتاز خزفه برقة دهانه وجودة عجينته وإبداع اللون الأزرق الغالب عليه فوق الأرضية البيضاء. وأهم موضوعاته الزخرفية باقات الزهور، والرمانة على أرضية من الأغصان والوريقات، والطائر ذو المنقار الطويل والعرف المرسوم على شكل زهرة، ثم الوردة النجمية الشكل. والحق أن هذا الخزف كان أماماً بين زملائه في إبداع التصوير وتصميم الموضوعات الزخرفية. ورسوم القطع المنسوبة إليه آية في الحياة والحركة، ولاسيما رسوم الطيور التي يتجلى فيها التنوع والخيال ورسوم السمك الذي بعد به في بعض الأحيان بعداً تاماً عن الطبيعة. وعلى بعض القطع الخزفية إمضاء "غيبي التوريزي" نسبة إلى توريز أو تبريز من أعمال إيران، مما يحمل على القول بأن "غيبي" كان إيراني الأصل. والظاهر أن أسرته أقامت في الشام قبل قدومها إلى مصر ولذا فإنه ينتسب أحياناً إلى الشام، فتجد على بعض آثاره الفنية: "غيبي الشامي". ولا ريب في أن هذا الفنان كان له أتباع وتلاميذ كثيرون، وكان له عدد وافر من الأعوان في مصنعه. وكان الكل ينتسبون إليه ويكتبون اسمه، أو

يشيرون إليه على آثارهم الفنية في أساليب مختلفة، حتى لقد بلغ عدد إمضاءاته وشاراته نحو اثنين وعشرين نوعاً، ولعل أقدمها وأكثرها صلة بشخصه تلك التي نراه فيها منتسباً إلى توريز أو إلى الشام، فقد كانت إيران وسوريا مهد كثير من الأساليب الفنية الطيبة وكان الانتساب إليها شرفاً وإجازة طيبة لأي فنان بادئ .



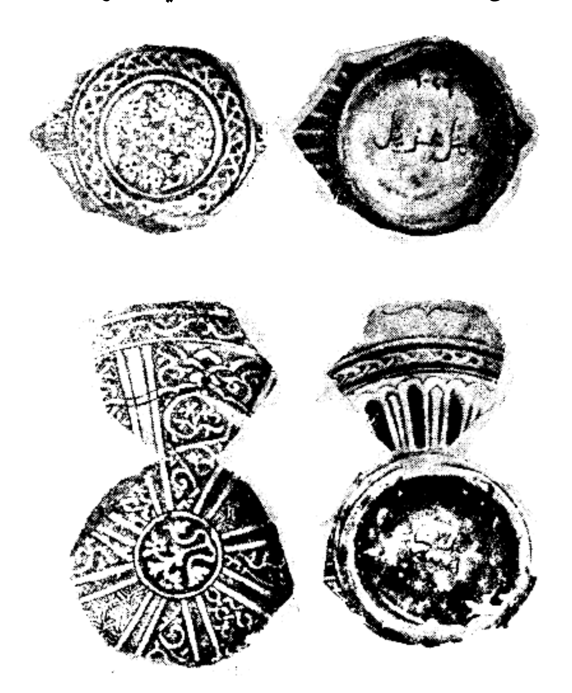
(شكل ٦٨) قدر من الخزف ذي الزخارف المرسومة تحت الدهان. من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م). ومحفوظة في المتحف البريطاني

ومن أئمة الخزفيين بمصر في نهاية القرن الثامن الهجري (١٤م) "غزال" ونجد إمضاءه على قطع كثيرة من خزف هذا العصر. وقد امتازت منتجاته باستعمال زخرفة رئيسية، قوامها رسوم زهور متعددة الفصوص. وكان من هذه المنتجات خزف ذو زخارف زرقاء على أرضية بيضاء وآخر ذو زخارف زرقاء على أرضية سوداء. وفي دار الآثار العربية ثلاث قطع تالفة في الفرن من صناعة غزال ومما عثر عليه في حفائر الفسطاط، فلا ريب في أن مصنعه كان في الفسطاط نفسها. وقد عثر على بعض قطع يحمل الوجه الخارجي فيها عبارة "عمل غزيل"؛ ولكن لوحظ أن القطع الخزفية التي عليها إمضاء "غزيل" تشبه، في عجينتها وحجم آنيتها ولمعان دهانها وأسلوب

زخرفتها من الفروع والزهور والوريقات، القطع التي تحمل إمضاء "غزال" مما يحمل على الظن بأنها كلها من مصنع واحد.

ومن الخزفيين الذين تأثروا بأساليب "غيبي" فنان اسمه "دهين" وآخر كان يكتب على منتجاته الفنية "عمل الهرمزي". وقد نقل هذا الخزفي الإيراني الأصل زميله "غيبي" زخارف الوريدات ورسم الطائر المحور عن الطبيعة ذي المنقار الطويل، والرمانتين المرسومتين على أرضية من الأغصان والوريقات.

وعلى بعض القطع الخزفية المصرية التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥م) عبارة "عمل الأستاذ المصري". وكان هذا الفنان من أعلام صناعة الخزف في عصره وامتاز باستعماله زخرفة المناطق المنتشرة من مركز مشترك وبرسوم الخطوط المنكسرة الصغيرة التي نراها في أرضية بعض التحف النحاسية المكفتة بالفضة في عصر المماليك.



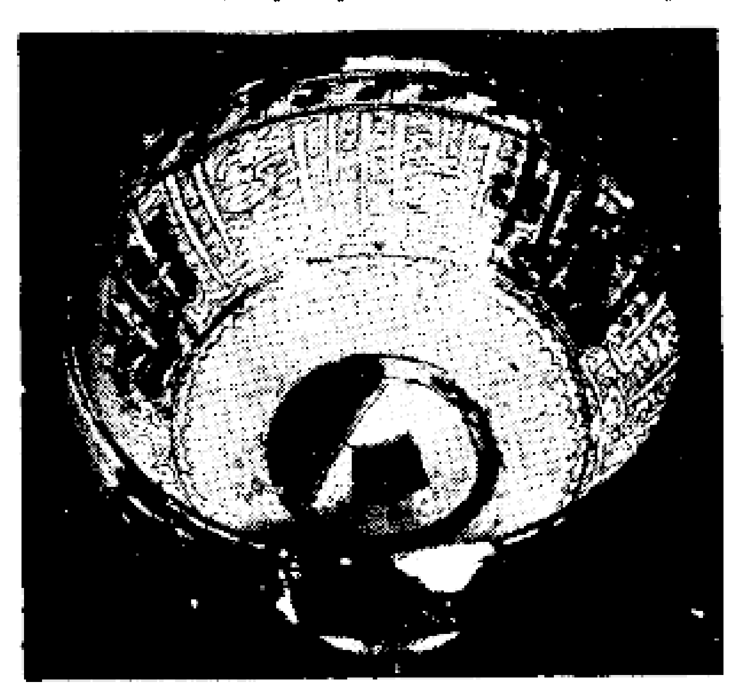
(شكل ٦٩) قطعتان من خزف المصري المغولي في كل منهما اسم الصانع محفوظتان في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن بين الخزفيين بمصر في القرن التاسع الهجري (١٥م) فنان كتب على منتجاته "عمل ابن الملك" وامتاز بأناقة رسوم الزهور في زخارفه. ومنهم فنان آخر اسمه "العجيل" وامتاز بالجمع بين الزخارف النباتية والهندسية، وأصاب قسطاً وافراً من التوفيق في استعمال الألوان المختلفة.

على أن هذه الأسماء التي ذكرناها ليست كل ما وصل إلينا من أسماء الخزفيين في عصر المماليك، فإن المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة تضم قطعاً خزفية عليها أسماء خزفيين آخرين، مثل المهندم، وأولاد الفاخوري، والشيخ، والفقير، ونقاش، والبقيلي، ودرويش، والخباز، وابن الخباز، وعجمي، والشامي، والشاعر، والمعلم، والرزاز، وبدير، وأبي العز، وشرف الأبواني، وموسى، وعمر، وشيخ الصنعة، وغازي، وأحمد الأسيوطي.

وكان أبو العز آخر الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم في عصر المماليك. والأرجح أنه عاش في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (١٥م). وقد كان عصره بداية الاضمحلال في صناعة الخزف المملوكي ذي الإمضاءات. حقاً إن أبا العزورث عن أسلافه من الخزفيين في عصر المماليك ما وصلوا إليه من الدقة والتوفيق في الزخارف وما اهتدوا إليه من أسرار الصناعة بالتجارب الطويلة؛ ولكن الأسواق المصرية في عصره كانت مغمورة بالخزف الصيني البديع. وكان من الصعب منافسته ولم يكن تقليده ناجحاً تمام النجاح، فأصبحتالسيادة لهذا الخزف الصيني وفقد الخزفيون المصريون منذ أبي العز قسطاً وافراً من براعة خيالهم وإتقان أساليبهم وقوة ابتكارهم. وامتاز أبو العز بتقليد بعض الرسوم التي استخدمها الخزفيون في زخرفة الخزف ذي البريق المعدني، ولاسيما أساليبهم في رسم الزهور والدوائر، كما امتاز باستعمال رسوم مشتقة من الأشكال ذات السبعة الأضلاع، بعد أن كانت معظم الرسوم في العصر الذهبي للخزف المملوكي مشتقة من الأشكال ذات الستة أو الثمانية الأضلاع. وقد أقبل أبو العز في بعض الأحيان على تقليد أساليب سلفه "غيبي". والحق أنه أسرف في تقليد الخزفيين السابقين إسرافاً لم يكن موفقاً فيه كل التوفيق، مما يشهد ببدء تدهور صناعة الزخارف المنقوشة تحت الدهان، بعد أن بلغت أوجها في صدر العصر المملوكي.

وامتاز عصر المماليك بنوع خاص من الفخار المطلي بالمينا. وعجينة هذا الفخار مائلة إلى الحمرة وفوقها قشرة بيضاء يعلوها دهان بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البني. وتبدو الزخارف في هذا الفخار واضحة كل الوضوح لأنها تحفر في القشرة حتى تصل إلى العجينة الحمراء. وتنوعت تلك الزخارف فشملت رسوم الحيوانات والطيور بأنواعها فضلاً عن رسوم آدمية نادرة، كما شملت رسوماً هندسية مختلفة وكتابات بالخط النسخي المملوكي تضم أحياناً ألقاب الأمراء الذين صنعت الآنية بأسمائهم. ومن أمثلة ذلك إناء في دار الآثار العربية بالقاهرة مطلي بالمينا الصفراء وعليه كتابة باسم شهاب الدين بن فرجي أحد مماليك السلطان الملك الناصر مُحَمَّد، ونصها: "مما عمل برسم الأمير الأجل المخدوم الأعز الأخص شهاب الدين ابن الجناب العالي المولوي الأميري الكبيري السيفي فرجي أدام عزه".



(شكل ٧٠) سلطانية من الفخار المطلي بالمينا من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م)، في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٧١) صحن من الفخار المطلي بالمينا من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م)
وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

والحق أن هذا الفخار المطلي بالمينا. كان يستعمل بكثرة في بيوت الأمراء، ولذا فإن من أهم عناصره الزخرفية الرنوك أو الشارات التي اتخذها أولئك الأمراء. ومن هذه الشارات البقجة (شكل ٧٠) وهي رنك الجمدار أي الذي يتولى إلباس السلطان أو الأمير ثيابه. ومنها النسر، وقد رسمه المسلمون إما براس واحد أو برأسين (شكل ٧١). ومن الأمراء الذين كان رنكهم نسراً برأسين بدر الدين بيسري الذي كان مملوكاً للصالح أيوب وأصبح من أمراء الألف في عصر الظاهر بيبرس. ومن تلك الشارات رسم زهرة الزنبق، وأول من استعمل هذا الرنك من الأمراء المسلمين نور الدين محمود بن زنكي علي محراب المدرسة التي شيدها في دمشق بين عامي ٥٤٩ و ٥٦٩هـ (١١٥٤- ١١٧٣م) وفي عمودين بالمسجد الجامع في حمص. وكانت زهرة الزنبق ترسم كثيراً على قطع السكة الأيوبية والمملوكية؛ وأكبر الظن أنها لم تكن حينئذ رنكا بل كانت رسماً زخرفياً فحسب. أما الكائن فكانت شعار الساقي. وكان المماليك الذين يشتغلون بهذا العمل أكثر من زملائهم في سائر الوظائف والأعمال، ولذا كان هذا الرنك من أكثر الرنوك وروداً على التحف. ومن سائر الرنوك المملوكية التي نجدها على الفخار المطلي بالمينا، وعلى غيره من التحف الإسلامية، السبع وعصانا البولو والبوق والسيف والهدف.

وقد عرفت مصر في نهاية العصر المملوكي صناعة القاشاني لكسوة الجدران، ولكن هذه الصناعة لم تبلغ في مصر ما بلغته من الازدهار في إيران وتركيا وبلاد المغرب والأندلس، فقد كان القوم في مصر يفضلون تغطية الجدران بالرخام ولم يقبلوا على استعمال القاشاني لتغطية   مساحات كبيرة فاستعملوه مثلاً لتكسية القمة المضلعة في منارة خانقاه بيبرس الجاشنكير (٧٠٩هـ، ١٣١٠م) ثم في قمة المئذنة بجامع الناصر مُحَّد بن قلاوون بالقلعة (٧٣٥هـ، ١٣٣٤م)، كما استعملوه في تكسية رقاب القباب مثل قبة طشتمر ثم في تكسية القبة كلما مثل قبة الغوري. وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ألواح من القاشاني المصنوع بمصر في عصر المماليك، وبعضها من لون واحد وعلى بعضها الآخر كتابة بيضاء فوق أرضية زرقاء. ويعرف هذا القاشاني المصري من عجينته الهشة والمائلة إلى الحمرة ومن طلائه غير البراق ورسومه غير المتقنة.

وزاد إقبال المصريين على استعمال القاشاني بعد الفتح العثماني. وجلب القوم لوحات القاشاني من تركيا والشام وكلها من منتجات الطراز العثماني وسوف نتكلم عنها في الصفحات القادمة. ولكن صناعة القاشاني في مصر لم تندثر تماماً؛ بل كانت لها نهضة متواضعة في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) على يد خزفي مغربي الأصل اسمه عبد الكريم الفاسي الزريع. وفي دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشاني عليهما كتابة باسمه، نسخية وباللون الأزرق على أرضية بيضاء. وامتاز مصنعه بإنتاج ألواح القاشاني لتغطية جدران العمائر وبصناعة الأواني الخزفية التي استعمل فيها الألوان الزرقاء والبنفسجية والخضراء والصفراء. وفي تلك الدار إناء من الخزف على شكل مشكاة، على بدنها الآية القرآنية الكريمة {نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ} [النور: ٣٥] وعلى رقبتها عبارة "شغل الزريع سنة ١١٥٥هـ" وفي تلك الدار– عدا ذلك– بعض تحف من القاشاني يمكن نسبتها إلى الزريع لما يتجلى فيها من خصائصه كاستعمال المينا القصديرية والألوان الزاهية والزخارف المتأثرة بزخارف الخزفيين في آسيا الصغرى. وهناك بعض آثار فنية أخرى من القاشاني المنسوب إلى

الزريع، في سبيل إسماعيل بك وسبيل رقية دودو وجامع مُحَمَّد بك أبي الذهب بالقاهرة.

والظاهر أن الخزفيين من بلاد المغرب كان لهم أثر ملحوظ في صناعة القاشاني بمصر– ولاسيما الدلتا– في العصر العثماني. ويتجلى ذلك من نوع القاشاني الذي شاع في الدلتا وامتاز برسومه الهندسية التي يظهر فيها التأثر برسوم القاشاني في بلاد المغرب. وكان أهل رشيد يعرفون ذلك القاشاني باسم؟ رزليزي" وهو اسم قريب من لفظ "زليج" الذي يعرف به في بلاد المغرب.

شبابيك القلل

من الميادين الطريفة في الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وبراعة التخيل والابتكار. ذلك هو مهدان الزخارف في شبابيك القلل، فإنها تثبت أن الصناع في الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخي الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين في فنونهم إلى أبعد حد وأنهم لم يعرفوا التحف أو الألطاف لذاتها، وإنما تجلت فنونهم في الأدوات التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية، ولم تكن لديهم تحف يضعونها في نافذة أو خزانة أو فوق حامل ويقفون عند حد التمتع بمشاهدتها على نحو ما عرف الغربيون منذ العصور القديمة فيما يسمونه بالفرنسية **bibelot**. وطبيعي أن هذا زعم باطل، لأن الألطاف والتحف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى، كما يظهر من وجودها في الرفوف والخزانات المعدة لها في جدران القاعات التي نرى رسمها في المخطوطات والصور الإيرانية والهندية والتركية. وفضلاً عن ذلك فقد عرف الفنانون في الإسلام الفن للفن. وإلا فما بالهم يعنون في بعض التحف برسوم وزخارف لا تبدو للعين ولا حرج عليهم إذا تركوا المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية؟ وما بالهم ينتجون تحفا لا نستطيع أن نجد لها أي فائدة مادية ولا يمكن إلا أن تكون للزينة؟

والمعروف أن القلل آنية من الفخار، تكون في معظم الأحيان غير مطلية بالدهان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها في الأقطار الشرقية ولاسيما مصر،

وقد تكون في النادر مغطاة بطلاء زجاجي يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب في الشتاء. والمعروف أن بين بدن القلة ورقبتها أو في الرقبة نفسها شباكاً ذا فتحات صغيرة، لعل المقصود بها حفظ الماء من الحشرات والأقذار، فضلاً عن تنظيم تدفقه عند الشرب. كل ذلك لا يزال باقياً في مصر حتى اليوم، ولكنا لا نرى اليوم أن لفتحات تلك الشبابيك أشكالاً منتظمة أو زخارف متقنة. أما في العصور الوسطى فقد أصاب الخزفيون المصريون توفيقاً عظيماً في زخرفتها بالكتاب والرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والأسماك والطيور، فضلاً عن الأشكال الهندسية المختلفة. ومن العجيب أن يعني بزخرفة شبابيك القلل إلى هذا الحد، بينما تبقي معظم القلل نفسها بغير طلاء أو رسوم زخرفية؛ وفي اعتقادنا أن سبب ذلك هو عظم المساحة المطلوب تغطيتها بالرسوم إذا أراد الصانع زخرفة بدن القلة بتمامه، وقد يكون ذلك سبباً في رفع نفقة الإنتاج وارتفاع ثمن القلة. فالاقتصار على زخرفة شباك القلة يحقق الغاية الاقتصادية ولا يضيع على الصانع فرصة إظهار ما يفخر به من دقة ومهارة وذوق فني.

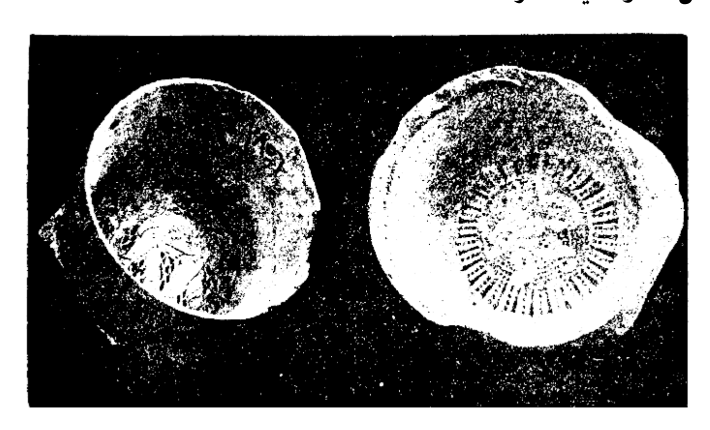




(شكل ٧٢) شاكي قلة فيهما زخارف حيوانية وقد يرجعان إلى العصر الفاطمي. محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة

وقد لوحظ مما نعرفه حتى الآن أن زخرفة شبابيك القلل لم تزدهر في سائر الأقاليم الإسلامية مثل ازدهارها في مصر. وفي القاهرة مجموعتان كبيرتان من هذه الشبابيك الأولى في دار الآثار العربية والثانية عند كامل غالب باشا.

وتقوم الزخرفة في شبابيك القلل على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية، ولذا فإنها تشبه المخرمات (الدانتلة) إلى حد كبير، ففي الحالتين لا يستعين الفنان بالتلوين ولا بالبروز والتجسيم؛ وفي المخرمات نرى الفراغ بين الخيوط، أما في شباك القلة فإن الفراغ ناشئ من الأجزاء المحفورة أو المنزوعة ليمر منها الماء، بينما تبقى أجزاء، هي التي تقابل الخيوط في المخرمات.



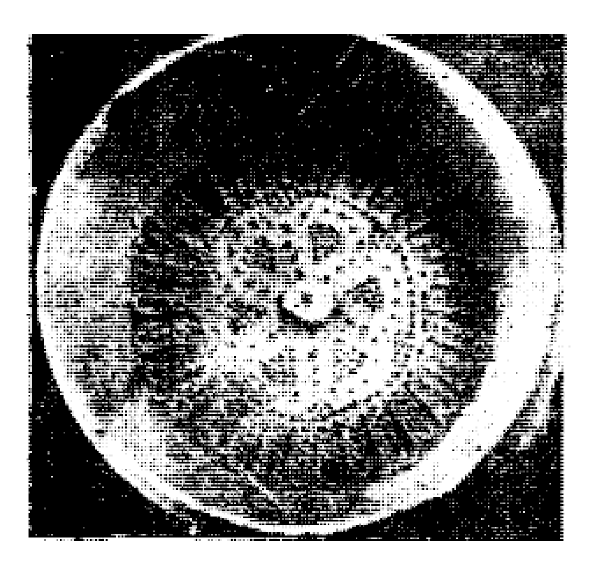
(شكل ٧٣) شاكي قلة فيهما زخارف حيوانية، وقد يرجعان إلى العصر الفاطمي، محفوظان بدار الآثار العربية في القاهرة

وعلى بعض شبابيك القلل عبارات ولكنها، في معظم الأحيان، ليست عنصراً زخرفياً بمعنى الكلمة، لأنها بخط لا أناقة فيه. وأكبر الظن أنها عبارات دعائية أو حكم مأثورة ومن المعروف منها في مجموعة دار الآثار العربية: "من صبر قدر" و"من انقا فاز" و"دمت سعيداً بهم" و"عف تعاف" و"اقنع تعز". وفي دار الآثار قطعة عليها إمضاء صانعها في عبارة موجزة: "عمل عابد"، كما أن فيها بعض قطع عليها كتابة بخط كوفي في أسلوب زخرفي جميل. أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك في تلك الشبابيك، فعلى جانب من الجودة ودقة الملاحظة (شكل ٧٢و ٧٣). ولكن بعضها أصاب الفنان فيه غاية التوفيق في الإبداع الزخرفي وفي التعبير عن الحركة. ومن أمثلة ذلك شباك مشهور ومحفوظ في دار الآثار العربية. وقوام زخرفته رسم طاووس ملتفت إلى اليمين (شكل ٧٤) ولعله يرجع إلى العصر الفاطمي أو عصر الأيوبيين. أما

الرسوم الآدمية فمعظمها بدائي وكاريكاتوري المظهر، ومن أمثلة ذلك رسم شخص ممدود الأنف وجالس القرفصاء ورسم آخر لرأس آدمي أصلع، لصاحبه شارب ولحية طويلة ولكن له جسم طائر يمتد ذيله على هيئة حية تنتهي برأس حيوان. ولكن أبدع الزخارف في شبابيك القلل هي الرسوم الهندسية المؤلفة من وحدات زخرفية مختلفة (شكل ٧٥)، أساسها نقط أو خطوط منحية أو جدائل أو أشكال هندسية من مثلثات ومربعات ومعينات ومستطيلات ودوائر ونجوم. ويتجلى في هذه الأشرطة والعصابات والمناطق الزخرفية مبادئ الزخرفة المعروفة كالتكرار والتماثل والتشعع والتنوع، فضلاً عن إحكام تنظيم المساحات الواقعة بين الوحدات الزخرفية. ولا غرو فقد وفق الفنانون في الإسلام إلى الإبداع والابتكار في الرسوم الهندسية مما يخفف ما قد يتطرق إلى النفس من ملل عند رؤية الرسوم الهندسية المجردة.



(شكل ٧٤) شباك قلة من مصر ولعله من العصر الفاطمي



(شكل ٧٥) شباك قلة من مصر في العصور الوسطى

وأكبر الظن أن صناع الفخار في العصور الوسطى كانوا يصنعون شبابيك القلل بالطرق التي لا يزال زملاؤهم يتبعونها اليوم. وبيان ذلك أن الصانع يشكل بدن القلة على دولاب بسيط ويترك جزءها العلوي غير تام، ثم يشكل- على الدولاب نفسه- الرقبة وفي أسفلها قرص يثقبه بآلات صغيرة من الصلب أو الخشب، مكوناً عليه الرسم المطلوب ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة تزيل العجين الناتج من الثقب؛ ثم يستخدم الصانع دولابه ثانية في وصل الرقبة بالبدن. ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة شباك القلة المطلوب.

وليس من السهل تأريخ شبابيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبي الذي لم يتطور كثيراً بمرور الزمن. ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع في الفسطاط فحسب، بل كانت ترد في المراكب النيلية من الأقاليم المصرية المختلفة، وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون، ولم تكن وثيقة الصلة بسائر الأساليب الفنية التي ازدهرت بمدينة الفسطاط في زخرفة الخزف والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف. ومن المحتمل كذلك أن كل مركز من مراكز صناعتها كان له طراز خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية.

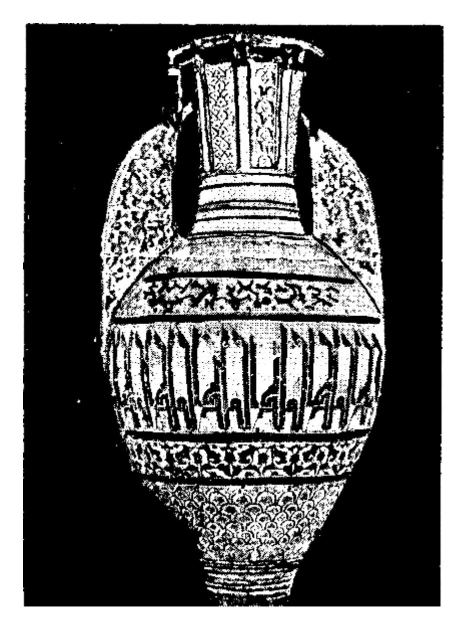
وقد عنى بدراسة شبابيك القلل الأستاذ ببير أولمر P. Olmer وكتب عنها مؤلفاً طبعته دار الآثار العربية سنة ١٩٣٢. وقد حاول فيه أن يقسمها إلى موضوعات بحسب دقة رسومها ونوع صناعتها، ورأى أن ينسب البسيط وغير المنظم منها إلى العصر الطولوني، وأن ينسب إلى العصر الفاطمي ما امتاز برسوم الحيوانات والطيور ولاسيما إذا لم تكن عليه كتابة بالخط النسخي تجعل الأولى نسبته إلى عصر الأيوبيين، كما أنه نسب إلى عصر المماليك مجموعة تمتاز برسومها الهندسية الدقيقة وبرسوم بعض الشارات أو الربوك التي نعرفها على سائر التحف المملوكية. وظن الأستاذ أولمير أنه يستطيع الوصول إلى تاريخ بعض شبابيك القلل بواسطة الموازنة بين رسومها ورسوم سائر التحف الممكن معرفة تاريخها، ولكنا نظن أنه بالغ في تقدير النتائج العلمية التي تؤدي إليها هذه الطريقة؛ لأن شبابيك القلل ميدان قائم بذاته وهو شعبي قبل كل شيء. ولعل الفرق بين زخارفها راجع إلى مكان صنعها وإلى حذق صانعيها وإلى الطبقة الاجتماعية المصنوعة لها، أكثر من رجوعه إلى اختلاف العصور. وصفوة القول أن مبالغته هذه لا تحملنا على مخالفته في نسبة بعض شبابيك القلل إلى العصر المملوكي، لأن عليها رسوم رنوك أو نسبة البعض الآخر إلى العصر الفاطمي، لأن رسومها تشبه رسوم الحيوانات والطيور التي نراها على سائر التحف الفاطمية أو لأنها في قطع عليها طلاء من البريق المعدني الذي امتاز به العصر الفاطمي غير أننا لا نرى بعيد الاحتمال أن يعني فخاريون في العصر المملوكي بزخرفة شبابيك القلل الغالية برسوم حيوانات دقيقة، كما نرجح أن شبابيك القلل الرخيصة في العصر المملوكي مثلاً كانت تزخرف برسوم بسيطة حملت الأستاذ أولمير على نسبتها إلى فجر الإسلام في مصر.

الخزف في الطراز المغربي

كانت الصدارة للأندلس في إنتاج الخزف في غربي العالم الإسلامي، فقد كانت سائر بلاد المغرب تستورد منها أنواع الخزف الجميل، أما ما كان ينتجه الخزفيون في الجزائر ومراكش فكان خزفاً شعبياً للاستعمال العادي.

وقد عثر في مدينة الزهراء، على مقربة من قرطبة، وفي قصر الحمراء بغرناطة على قطع خزفية تشهد بأن صناعة الخزف في الأندلس كانت فيما بين القرنين الرابع والثامن الهجري ١٠-١٤م) على اتصال وثيق بالمنتجات الخزفية في شرقي العالم الإسلامي. ويظهر من زخارف الخزف الأندلسي في تلك الفترة الطويلة أنه احتفظ بطابع خاص دون أن يبتعد كثيراً عن الموضوعات الزخرفية التي عرفناها في إيران والعراق ومصر. وهكذا نرى بين زخارفه رسوم الطيور والحيوانات والرسوم النباتية والهندسية منقوشة باللون الأخضر أو البني أو الأزرق، ولكن الرسوم الهندسية ورسوم الجدائل والضفائر هي التي تغلب على هذا الخزف. وقد عثر في مدينة الزهراء على خزف ذي بريق معدني عليه رسوم حيوانات وطيور ويرجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠م) ومن المحتمل أن يكون بعضه مجلوباً من العراق أو مصر. وهو قريب من الخزف العباسي ذي البريق المعدني.

ومن أنواع المنتجات الخزفية في الأندلس بين القرنين الخامس والسابع الهجري (١١- ١٣م) أباريق كبيرة وقدور لاستخراج المياه من الآبار وكان بعضها بغير طلاء وبعضها الآخر بطلاء أخضر، وزخارفها أشرطة من الرسوم المطبوعة أو البارزة. وفي متحف الآثار بمدينة مدريد قدر من هذا الخزف صنعت في إشبيلية سنة ٤٣٠هـ (١٠٣٩م). والراجح أن هذا الخزف كان يصنع في مراكز مختلفة من مراكز الصناعة الخزفية في الأندلس، ولا تزال متاحف أسبانيا تحتفظ بأمثلة كثيرة منه.



(شكل ٧٦) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة ملقة في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة في متحف بلرمو

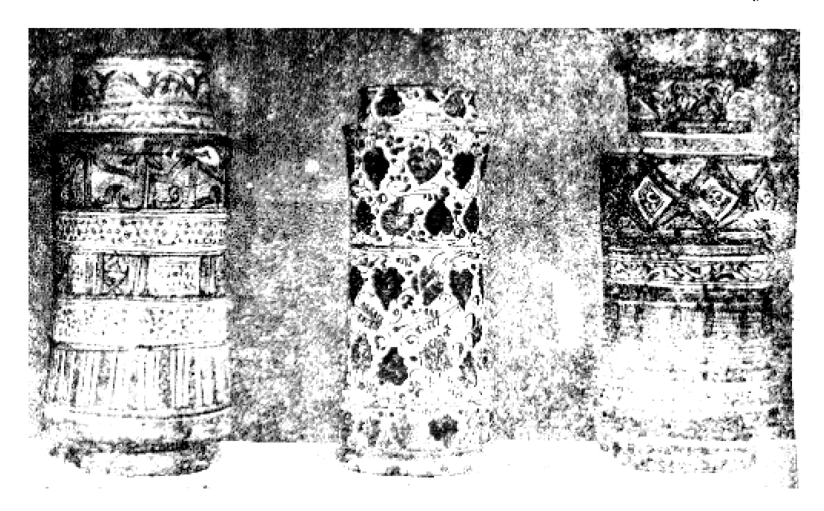
وقد ذاعت شهرة ملقة وغرناطة خلال القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤-١٥م) في إنتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذي البريق المعدني ذي اللون الذهبي أو اللونين الأزرق والذهبي. ومن أبدع هذه التحف الخزفية القدور التي تعرف باسم "قدور قصر الحمراء" وتنسب إلى القرن الثامن. والراجح أن ما كان منها ذهبي اللون صنع في ملقة أما ما ظهر فيه اللونان الذهبي والأزرق فمن صناعة غرناطة. وعجينة هذه القدور تميل إلى الصفرة وعليها قشرة بيضاء وفوق القشرة زخارف بالبريق المعدني فيها كتابات كوفية ونسخية وفروع نباتية (شكل ٧٦)، كما أننا نجد بينها أحياناً شارات ملوك غرناطة، فضلاً عن رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة. وقد أقبل القوم على تقليد تلك القدور في القرن الماضي وتسربت بعض القدور المقلدة إلى عدد من المتاحف والمجموعات الخاصة. ومن منتجات ملقة صحون من الخزف ذي البريق المعدني، قوام زخارفها مناطق فيها رسوم نباتية متنوعة (شكل ٧٧).



(شكل ٧٧) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة ملقة في الأندلس. من القرن ٧– ٨هـ (١٣– ١٤م)، وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن المراكز الفنية التي ذاعت شهرتها في إنتاج الخزف ذي البريق المعدني قربة منيشة **Manises** من أعمال بلنسية. وقد ازدهرت فيها هذه الصناعة فيما بين القرنيين الثامن والعاشر بعد الهجرة (١٤– ١٦). وكانت لها السيادة في هذا الميدان عندما انسحبت منه ملقة في القرن التاسع. ومعظم الأواني التي أخرجتها مصانع منيشة كانت من الصحون والقدور وآنية الأدوية المعروفة باسم البارلو. وكان بعضها يزين بزخارف بالبريق المعدني الذهبي والأزرق قوامها رسوم محتفظة بالطابع الإسلامي وبينها حروف كوفية وفروع نباتية ومراكب شراعية بينما كانت زخارف البعض الآخر تضم عناقيد عنب وزهوراً عليها الطابع القوطي (شكل ٧٨) أو تشمل كتابات بالحروف القوطية (شكل ٧٩) أو شارات الأصرات المسيحية المصنوعة لها التحف (شكل ٨١). وقد ظلت صناعة الخزف ذي البريق المعدني في منيشة تتطور وتجدد في الزخارف التي تستعملها إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)، وكانت تحتفظ حتى آخر عهدها بشيء من الطابع المغربي على الرغم من أنها انتقلت إلى أيدي المسيحيين

في القرن العاشر الهجري (١٦م). أما بعد القرن الحادي عشر فقد كان الصناع فيها يقفون عند إنتاج نوع من الخزف العادي ذو طابع ريفي ولون أحمر نحاسي ثم عمدوا إلى تقليد المنتجات القديمة التي كانت تخرجها مدينتهم في القرون السابقة ولكنهم لم يوفقوا في تقليدها توفيقاً كبيراً.



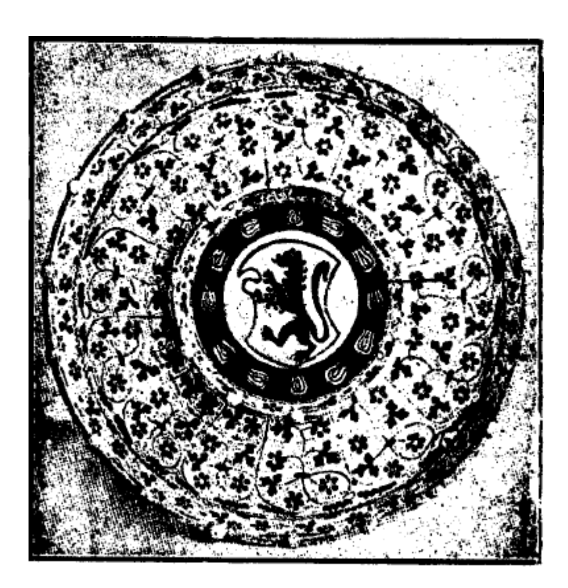
(شكل ٧٨) آية من الخزف ذي البريق المعدني، من صناعة منيشة **Manises** من أعمال بلنسية بالأندلس. في القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤ – ١٥م)



(شكل ٧٩) صحن من الخزف من صناعة منيشة **Manlses** من أعمال بلنسية في القرن التاسع الهجري (١٥م)



(شكل ٨٠) صحن من الخزف المتعدد الألوان، من صناعة ياترنا من أعمال بلنسية بالأندلس في القرن الثامن الهجري (١٤م)



(شكل ٨١) صحن من الخزف ذي البريق المعدني الأحمر والأزرق، محفوظ في المتحف البريطاني.
صنع في بلنسية في نهاية القرن ٩هـ (١٥م) وعليه شارة أسرة **Degll Agll** من نبلاء فلورنسة

وقد ازدهر في الأندلس مركز آخر من مراكز الصناعة الخزفية في قرية باترنا من أعمال بلنسية. وكانت تنتج في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣– ١٤م) أنواعاً مختلفة من الخزف. والواقع أن بلنسية سقطت في يد المسيحيين منذ عام ٦٣٦هـ (١٢٣٨م) ولكن الصناعات والفنون فيها ظلت بعد ذلك في يد المسلمين مدة طويلة. وامتازت باترنا بإنتاج خزف ذي زخارف منقوشة باللون الأخضر أو البني أو البنفسجي على أرضية بيضاء. أما زخارف هذا الخزف فقوامها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وموزعة على باطن الآنية كلها (شكل ٨١). بل إن بعض الأواني التي أخرجتها باترنا من هذا النوع كانت تضم رسوماً آدمية عليها الطابع الشرقي، كما نرى في صحن محفوظ في متحف اللوفر، قوام زخرفته شجرة يحف بها من الجانبين رسم سيدة في جانب الإناء، ويفصل السيدتان عن الشجرة رسم حيتين ووريقات نخيلية. والحق أن هذا النوع من الخزف لا يعرف في سائر الأقاليم الإسلامية وإنما يشبه الخزف الذي كانت تنتجه إيطاليا في العصر نفسه وينسب إلى أورفيتو.

الخزف في الطراز العثماني

لسنا نعرف شيئاً كثيراً عن صناعة الخزف في آسيا الصغرى في العصر السلجوقي ولكن بلاطات القاشاني المستعملة في عمائر قونية تشهد بأن تلك الصناعة كانت متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية، والحق أن معظم زخارفها هندسية، بحتة قوامها كتابات كوفية وأشرطة من الرسوم المجدولة. والمعروف أن فنانين كثيرين ممن اشتغلوا في هذه الصناعة كانوا من الخزفيين الإيرانيين. وقد عثر في آسيا الصغرى على خزف بغير طلاء يرجع إلى القرن السابع الهجري (١٣م) ويشبه بعض الخزف الذي كان يصنع ببلاد الجزيرة في ذلك العصر.

وكانت مدينة بروسة عاصمة لدولة آل عثمان في الجزء الأكبر من القرن الثامن الهجري (١٤م) وأصبحت مركزاً عظيماً من مراكز الصناعة الخزفية. وامتازت بإنتاج بلاطات من القاشاني لتغطية الجدران، مستطيلة أو مسدسة ومدهونة بالمينا المتعددة الألوان أو مزينة بالنقوش المرسومة تحت الدهان. ومن أبدع ما وصل إلينا من هذه البلاطات ما نراه في الجامع الأخضر بمدينة بروسة وقد تم تشييده سنة ٨٢٦هـ (١٤٢٣م) وفي ضريح السلطان مُحَّد الأول في المدينة نفسها ويرجع إلى سنة ٨٢٤هـ (١٤٢١م). وفي قاشاني المحراب بالجامع الأخضر زخارف من الزهور والفروع النباتية يتجلى فيها التأثر بالأساليب الفنية في الشرق الأقصى، وفي هذا المحراب كتابة تشير إلى أنه من صناعة فنانين من تبريز. وقد أدخل الخزفيون الإيرانيون في آسيا الصغرى صناعة الخزف البيضاء والزرقاء تحت الدهان ومن أبدع بلاطات القاشاني من هذا النوع ما نراه في جامع السلطان مراد في مدينة أدرنة.

ومن أنواع الخزف العثماني نوع ينسبه بعض مؤرخي الفنون الإسلامية إلى كوتاهية، ويضم صحوناً ومشكايات وأواني أخرى. وزخارفه فروع نباتية وكتابات وزهور مرسومة باللون الأزرق أو الأخضر على أرضية بيضاء. ويرجع هذا الخزف إلى القرن التاسع الهجري (١٥م). والتحف الكاملة منه نادرة وتمتاز بدقة زخارفها وجمال

ألوانها الهادئة. ومن أبدع هذه التحف الكاملة مشكاة محفوظة في متحف اللوفر بباريس، قوام زخرفتها كتابة بخط النسخ وفروع نباتية ملتوية وزهور وزخارف عربية (أرابسك).



(شكل ٨٢) صحنان من الخزف المصنوع في آسيا الصغرى والذي ينسب خطأ إلى رودس، من القرن ١٠هـ (١٦م) وهما محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا ريب في أن أعظم مراكز الصناعة الخزفية العثمانية هي مدينة إزنيق (اسنيك) في آسيا الصغرى. وقد بلغت أوج ازدهارها في هذا الميدان في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) وأخرجت في النصف الثاني من القرن العاشر وفي النصف الأول من القرن الحادي عشر تحفا خزفية لا تدانيها تحف أخرى في تاريخ الخزف العثماني. وقد صنع في مدينة إزنيق الخزف العثماني الذي ظل حيناً من الزمن ينسب خطأً إلى "رودس" والذي لا يزال ينسب إليها في سوق العاديات. ولعل سبب هذا الخطأ أن الخزف الموجود من هذا النوع في متحف كلوني بباريس كان قد أخذ من مدينة رودس، فنسبوه إليها، مع أن وجوده فيها في العصر الحديث لا يشهد بأنه من منتجاتها. بل إن مدينة إزنيق قد تكون أيضاً مهد الخزف العثماني الذي ينسبونه خطأ إلى دمشق.

أما خزف إزنيق المنسوب إلى رودس فقد صنعت منه صحون وقدور وأباريق وأكواب ودوارق ومشكايات. وعجينته بيضاء هشة، حددت فوقها الزخارف بخطوط

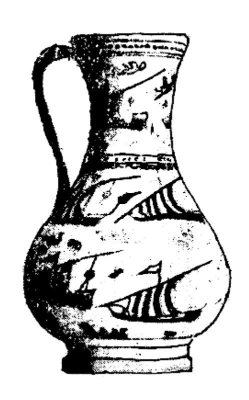
سوداء وكانت الألوان توزع فيها وتترك الأرضية بيضاء أو يحدث العكس فتوزع الألوان في الأرضية وتترك الرسوم بيضاء، ثم يطلي الإناء بدهان شفاف. وتعرف القطع المتأخرة بأن بياض أرضيتها غير ناصع وعجينتها غير ناعمة ورسومها ليست محدودة تماماً بل تختلط ألوان بعضها بألوان البعض الآخر وبأن في دهانها شقوقاً. ويستعمل في زخرفة هذا الخزف اللون الأزرق والأخضر والفيروزي والزيتوني والأسود ولكنه يمتاز بلون أحمر يشبه لون الطماطم، يبرز قليلاً من سطح الإناء، لأن قوامه صلصال غني بأكسيد الحديد ببقيه كالعجينة ويمنع ذوبانه في الماء. أما زخارف هذا الخزف فأهمها الزهور الطبيعية ولاسيما الورد وزهر السنبل والسوسن المعمم **tulip** والقرنفل والسوسن البري والخزامي **hyacinth** (شكل ٨٢) ومنها الحيوانات والطيور (شكل ٨٣) والسفن الشراعية (شكل ٨٤) ومن بينها زخرفة تشبه قشر السمك وأخرى تتألف من خطوط تلتوي فتشبه شكل القواقع (شكل ٨٢). وقد أخرجت مصانع إزنيق بلاطات من هذا الخزف كسيت بها جدران كثير من مساجد اسطنبول وغيرها من المدن التركية (شكل ٨٥).

ولا شك في أن مدينة إزنيق كانت المركز الرئيسي لإنتاج هذا الخزف العثماني؛ ولكن المعروف من منتجاته كثيراً جداً حتى ليمكن القول بأن صناعته انتشرت في بعض المراكز الأخرى لصناعة الخزف في آسيا الصغرى منذ القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). والملاحظ أن منتجات القرن العاشر الهجري أكثر إتقاناً وأن زخارفها النباتية أقرب إلى الطبيعة من منتجات القرن التالي. وتذكر بعض المصادر التاريخية أن مدينة إزنيق كان بها في بداية القرن الحادي عشر الهجري نحو ثلاثمائة مصنع للخزف بينما لم يبق بها في نهاية هذا القرن أكثر من تسعة مصانع. وطبيعي أن ذلك الاضمحلال وثيق الصلة بالتأخر السياسي والاقتصادي الذي أصاب الامبراطورية العثمانية.



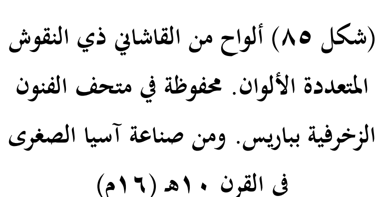
(شكل ٨٣) قنينة من الخزف محفوظة بالمتحف البريطاني من صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠هـ (١٦م)

أما الخزف العثماني الذي ينسب إلى دمشق فلا يختلف كثيرة عن الخزف المصنوع في إزنيق والمنسوب إلى رودس؛ فهما سواء في العجينة الهشة التي يصنعان منها وفي القشرة الناصعة البياض التي تكسي بها العجينة وفي معظم الرسوم التي تحدد بخطوط سوداء وترسم تحت دهان زجاجي شفاف. ولكنهما يختلفان في أن النوع المنسور إلى رودس يمتاز بوجود اللون الأحمر البندوري بين ألوانه التي ذكرناها، بينما يمتاز النوع المنسوب إلى دمشق بوجود لون بنفسجي إلى جانب الألوان المشتركة بين النوعين وهي الأزرق والأخضر والزيتوني. والزخارف في النوعين متشابهة غير أن الخزفيين كانوا يقبلون في النوع المنسوب إلى دمشق على رسوم المراوح النخيلية وشجر السرو وعلى نوع من الأوراق الطويلة المسنة يشبه سعف النخل؛ ولكنهم كانوا يستعملون، فضلاً عن هذا كله، رسوم الزهور الطبيعية كالورد والقرنفل والسوسن، ورسوم أنواع من الثمار والفاكهة كالعنب والرمان والخرشوف، ورسوم السحب الصينية وقشر السمك. واستعملوا الكتابات في المشكايات المصنوعة من هذا الخزف، كما استعملوا رسوم الآنية التي تخرج منها باقات الزهور (شكل ٨٧).



(شكل ٨٤) غبريق من الخزف، من صناعة ازنيق بآسيا الصغرى في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)



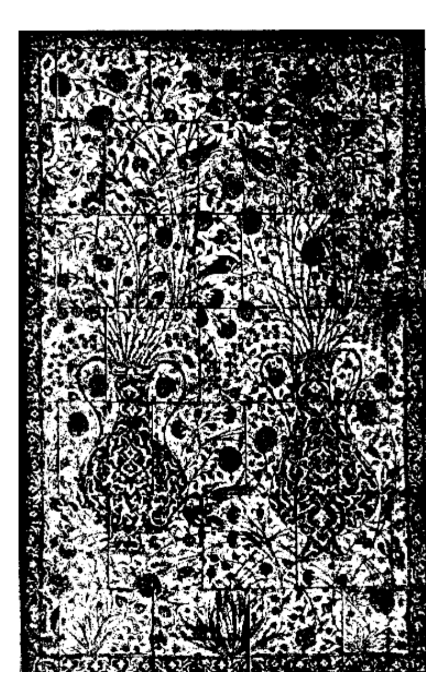


(شكل ٨٥) ألواح من القاشاني ذي النقوش المتعددة الألوان. محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس. ومن صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠هـ (١٦م)

والملاحظ في زخارف الخزف المنسوب إلى دمشق أنها بوجه عام أكثر إتقاناً وأناقة من زخارف النوع الأول. وقد ذكرنا أن النوعين كانا يصنعان في آسيا الصغرى ولاسيما إزنيق، وأن نسبة النوع الثاني إلى دمشق أمر لا يمكن الجزم بصحته، ولكننا مع ذلك لا نقطع بأن مثل هذا الخزف لم يكن يصنع في دمشق كما كان يصنع في غيرها من مراكز صناعة الخزف في الدولة العثمانية، ولاسيما أن صناعة الخزف كانت زاهرة في الشام منذ قرون طويلة.

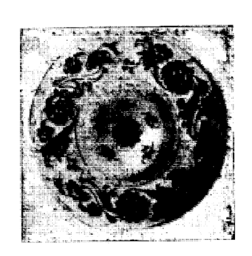


(شكل ٨٦) إبريق من الخزف المنقوش محفوظ بمتحف أشمولي في أكفورد. من النوع المنسوب إلى دمشق في القرن ١٠هـ (١٦م)

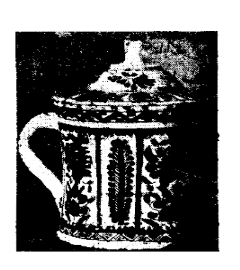


(شكل ٨٧) لوح من تربيعات القاشاني ذي الزخارف المنقوشة بالألوان المختلفة. محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية في باريس. من النوع المنسوب إلى دمشق في القرن ١٠هـ (١٦م)

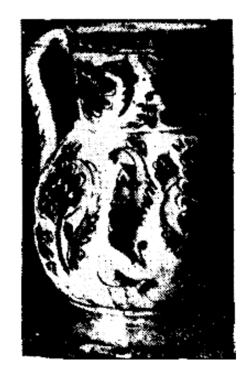
واشتهرت كرتاهية في القرن الثاني عشر الهجري (١٨هـ) بصناعة الأواني الخزفية الصغيرة من أكواب وأباريق وكؤوس وصحون وفناجين وعلب وزهريات وزمزميات ومحابر. (الأشكال ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١). وقوام زخرفتها زهور ونباتات ورسوم حيوانات وطيور بألوان متعددة أهمها الأزرق والأحمر والأخضر والبنفسجي فضلاً عن اللون الأصفر الذي امتازت به على سائر الخزف العثماني. وقد نجد في زخارف بعض هذه القطع رسوماً آدمية، كما هي الحال في قطعة كانت بمجموعة كليكيان وترجع إلى بداية القرن الماضي وقد نرى على بعضها كتابات أرمنية ورسوماً آدمية من موضوعات مسيحية ومن المحتمل أن مثل هذه القطع كان ينتجها صماع من الأرمن المقيمين في كوتاهية، ومن المنتجات الخزفية في كوتاهية تحف صغيرة من خزف ذي لون واحد أو من خزف أبيض وأزرق.



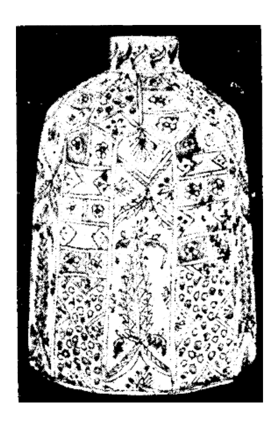
(شكل ٨٨) صحن خزفي من صناعة كوتاهية في القرن ١٢هـ (١٨م) محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٨٩) إناء خزفي ذو غطاء من صناعة كوتاهية في القرن ١٢هـ (١٨م). محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٩٠) إبريق خزفي من صناعة كوتاهية في القرن ١٢هـ (١٨م). محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٩١) إناء من صناعة كوتاهية في القرن ١٢هـ (١٨م) محفوظ في المتحف البريطاني

وقد أقبل صناع هذه المدينة في القرن الماضي وفي بداية القرن الحالي على تقليد بعض أنواع الخزف الإيراني الصفوي فضلاً عن الخزف التركي الذي كان يصنع في آسيا الصغرى في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) واستعمل كثير من الهواة هذا الخزف وأقبلوا على تغطية جدران بيوتهم بالقاشاني الذي أخرجته مصانع هذه المدينة.

وينسب إلى مدينة جنك قلعة على ساحل الدردنيل نوع من الخزف ذي العجينة الحمراء والألوان الهادئة والموضوعات الزخرفية البسيطة، وإن كان بعض هذه الموضوعات متأثراً بالزخارف الأوربية. ولكن هذا الخزف شعبي وليست له قيمة فنية كبيرة.

المنسوجات

لا غرابة في أن كان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم مميزات الفنون الإسلامية، فإن مصر وإيران، وهما أهم الأقاليم التي قام على أكتافها الفن في العالم الإسلامي، كانت لهما منذ قديم الزمان شهرة واسعة في إنتاج المنسوجات، فضلاً عن أن الأقاليم البيزنطية في الشام وآسيا الصغرى كانت تضم قبل الإسلام مراكز هامة لنسج الأقمشة الحريرية الممتازة وزخرفتها بالرسوم الجميلة. أما مصر فقد كانت صناعة النسج زاهرة فيها منذ عصر الفراعنة، ثم سارت في سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطي، فتأثرت في زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية. ثم فتح العرب مصر واعتمدوا في أول الأمر على الصناع والفنانين الوطنيين وظهر في صناعة النسج الإسلامية في مصر تطور منتظم، بدأ بالاستغناء شيئاً فشيئاً عن الرسوم الآدمية التي كانت منتشرة جداً في زخارف المنسوجات في العصر القبطي. وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود في زخرفة الأقمشة الإسلامية في مصر.

وكذلك ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت وكان أهل روما يدفعون الأثمان الباهظة للحصول عليها، وعلى المنسوجات المصرية. ثم أقبل أهل بيزنطية على تقليدها وبلغت صناعة النسج أوج عزها في العصر الساساني. وقد وصلت إلينا بعض قطع جميلة جداً من المنسوجات الحريرية الساسانية والزخارف في أكثر هذه القطع مكونة من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد، متقابلة أو متجاورة، وفي ترتيب هندسي بديع ويفصلها في معظم الأحيان رسم شجرة محورة عن الطبيعة ترمز إلى شجرة الحياة أو شجرة الخلد.

ولما انتشر الإسلام، وانقضى دور الزهد والتقشف الذي ساد العالم الإسلامي في

بداية تاريخه بسبب كراهية الترف والملابس الحريرية، لقيت صناعة النسج تشجيعاً خاصاً في الأقاليم الإسلامية المختلفة، ولاسيما بعد أن انتشرت عادة الخلفاء والأمراء في مكافأة رجال الدولة بالخلع الثمينة والملابس الفاخرة.

وقد زاد نشاط التجارة في الشرق الأدنى في العصر الإسلامي، وكانت المنسوجات النفسية تصدر من مصر وإيران والشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية، وإلى أوربا والشرق الأقصى. والواقع أن المسلمين أنشأوا عدداً كبيراً من المصانع الجديدة للنسج في الأقاليم التي ضموها إلى امبراطوريتهم، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير في العالم خلال العصور الوسطى كما تدل على ذلك أسماء بعض أنواع الأقمشة التي لا تزال باقية إلى الآن والتي كان بعضها يستعمل في العصور الوسطى؛ فالمنسوجات التي كانت تسمى باللغات الأوروبية **damasks** قد اشتق اسمها من "دمشق" التي كانت مركز التجارة الإسلامية، والتي كان الغربيون ينسبون إليها كثيراً من البضائع التي كانت تباع فيها أو تستورد منها، مع أنها كانت في الحقيقة تصنع في أقاليم أخرى من العالم الإسلامي. وكلمة "موسلين" **muslin** نسبة إلى الموصل التي كان الإيطاليون في العصور الوسطى يستوردون منها الحريرية ويسمونه **mussoling** وكذلك الأقمشة التي كان الأوربيون يعرفونها باسم جرينادين **grenadines** استقت اسمها من **Granada** أو غرناطة. وهناك أسماء أخرى أوربية لأنواع من المنسوجات مشتقة من اللغتين العربية والفارسية.

وقد عرف العالم الإسلامي في العصور الوسطى نظاماً خاصاً في مصانع النسج، فقد كانت هذه المصانع حكومية بحتة، أو تحت رقابة حكومية شديدة. وقد وصلتنا قطع من المنسوجات المصنوعة في المناسج الحكومية أو "الطراز" كما كانوا يسمونها. وكان هناك نوعان من مصانع النسج أو الطراز: الأول "طراز الخاصة" وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثاني "طراز العامة"، وكان أيضاً تحت رقابة الحكومة؛ ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلاً عن بلاط الخليفة، إذا دعت الحال. ولفظ "طراز" مشتق من الكلمة الفارسية "ترازيدن" بمعنى التطريز والنسج. ثم

أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الحاشية، ولاسيما إذا كان فيها شيء من التطريز، وعليها أشرطة من الكتابة فيها اسم الخليفة الذي نسجت في عهده فضلاً عن التاريخ وبعض العبارات الدعائية، وغير ذلك مما سيأتي الحديث عنه. ثم اتسع معنى "الطراز" في اللغتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذي تنسج فيه مثل تلك الأقمشة. وهذا فضلاً عن أن لفظ "طراز" يستعمل في اللغة العربية بمعنى "نمط"، للدلالة على الأسلوب الفني فيقال مثلاً "الطراز الأغريقي" و"الطراز المملوكي" ونحو ذلك– والراجح أن احتكار الحكومات صناعة النسج لم يبدأ في الإسلام فقد كان معروفاً إلى حد ما في مصر الفرعونية، وفي إيران وفي بابل وأشور وبيزنطية. وعلى كل حال فإنه انتشر في معظم الأقطار الإسلامية.

ومما كان يشجع صناعة النسج في العصر الإسلامي أن الخلفاء والأمراء كانوا يتبارون في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة الشريفة من المنسوجات النفسية التي كانت العناية بنسجها عظيمة جداً.

ولم يكن غريباً أن يعني الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليداً لذكراهم، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهاراً لرضاء الأمير، أو علامة على تولي إحدى الوظائف الكبرى في الدولة.

فكانت الكتابة على الأقمشة تشمل في بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية، كما ذكرنا. وكثيراً ما كان يذكر فيها اسم المدينة التي فيها الطراز واسم الوزير، وصاحب الخراج، وناظر الطراز، ومثل ذلك ما كتب على قطعة نسجت للخليفة الأمين وهي محفوظة الآن بدار الآثار العربية في القاهرة، ونص ما عليها من الكتابة: "باسم الله بركة من الله لسيد الله الأمين مُحَمَّد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعته في طراز العامة بمصر على يدي الفضل بين الربيع مولى أمير المؤمنين".

النسج في مصر في عصر الانتقال

المعروف أن الحكومة في مصر كانت تراقب صناعة النسج الأهلية مراقبة دقيقة، وكانت الأقمشة تختم بالخاتم الرسمي. ولم يكن يتولى البيع أو التجارة إلا تجار تعينهم الحكومة، وعليهم تقييد ما يبيعونه في سجلات رسمية، كما كان لف الأقمشة وحزمها وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون، يتناول كل منهم ضريبة معينة.

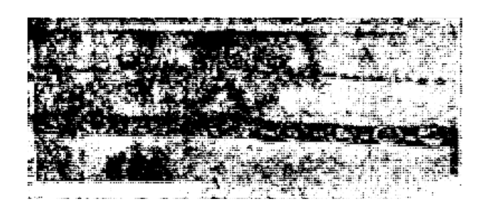
وكانت معظم المراكز الرئيسية للنسج في مصر هي التي يكثر فيها الأقباط. وكان القطن والكتان ينسجان في البلاد المصرية المختلفة، ولاسيما في الدلتا بمدينة تنيس والإسكندرية وشط ودمياط ودبيق والفرما، كما اشتهرت أيضاً بنسجهما مدينة البهمسا في مصر الوسطى. أما الأقمشة الحريرية فكانت تنسج في الإسكندرية وفي دبيق. وكانت هناك أيضاً مصانع للنسج في مدينتي أخميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين عظيمين لصناعة النسج في العصر القبطي، وكثيراً ما صدرنا إلى بيزنطة وروما نفائس المنسوجات التي كانت تستعمل في الكنائس والأديرة.

وقد ظلت الزخارف القبطية غالبة على المنسوجات المصرية في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة، أي من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلادي. وخير دليل على ذلك قطع المنسوجات التي عثر عليها في بعض المدن بالوجه القبلي وفي الفسطاط. وهي من الصوف أو من الكتان وزخارفها متعددة الألوان. وأكثرها رسوم طيور أو حيوان أو أشكال آدمية صغيرة في جامات بيضية الشكل متعددة الأضلاع أو موزعة توزيعاً غير منتظم. وفيها أشكال هندسية وخطوط متقاطعة ودوائر متماسة. وتظهر الكتابة العربية على المنسوجات منذ القرن الأول الهجري (٧م). والملاحظ بوجه عام أن قوام التصميم في الزخرفة كان شريطاً أفقياً أو أشرطة أفقية من الرسوم توازيه أو وازيها أشرطة من الكتابة في بعض الأحيان، وإن كنا نرى في بعض القطع زخارف في تصميم رأسي (شكل ٩٢)



(شكل ٩٢) قطعة قماش من الصوف محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩هـ)

وفي دار الآثار العربية: أيضاً قطعة من الكتان الأبيض (شكل ٩٣) تشبه الأقمشة القبطية وعليها شريط من زخارف به حلقات فيها طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفي البسيط سطر بالحرير الأحمر نصه: "هذه العمامة لسمويل ابن موسى عملت في شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين: "وقد شك بعض مؤرخي الفن الإسلامي. في صحة هذا التاريخ محتجين بأن طراز الزخرفة في هذه القطعة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجري، وقالوا بأن الثقب الموجود فيها بعد رقم العشرات كانت به كلمة "مائتين" ولكنا لا نؤيد هذا الرأي لأن الثقب لا يتسع لأربعة حروف. فضلاً عن أنه ليس من المستحيل في رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة في القرن الأول.



(شكل ٩٣) قطعة قماش من الكتان الأبيض محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. ومؤرخة من سنة ٨٨هـ (٧٠٧م)

وفي بعض المتاحف قطع من النسيج عليها زخارف تشبه الرسوم التي نعرفها في الجص والخشب اللذين يرجعان إلى العصر الطولوني مما يرجح أن هذه القطع نسجت في هذا العصر وفي دار الآثار العربية عدد من قطع النسيج بأسماء الأمراء الطولويين. والمعروف أن الجزية التي كانت مصر ترسلها إلى الخليفة العباسي ثم الهدايا التي أرسلها ابن طولون إلى الخليفة المعتمد، والتي أرسلها خمارويه من بعده إلى المعتضد كان فيها شيء كثير من المنسوجات النفسية: ومن هذه القطع واحدة باسم الخليفة المعتمد تاريخها سنة ٢٧٨هـ (٨٩١م) وتشبه قطعة أخرى باسم المعتمد أيضاً وجدتها البعثة الألمانية في سامرا، وهي محفوظة الآن بالقسم الإسلامي من متاحف برلين. وهناك قطعة أخرى باسم الخليفة المكتفي بالله والأمير الطولوني هارون بن خمارويه، تاريخها سنة ٢٩١هـ (٩٠٤م) أي قبل سقوط الدولة الطولونية بعام واحد.



(شكل ٩٤) قطعة من الكتان والصوف محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩م)

وظل الخلفاء العباسيون في عهد الإخشيديين يستمدون من مصر أكثر ما يلزمهم من المنسوجات النفسية المحلاة بكتابات كوفية فيها العبارات والأدعية المعروفة. غير أن أسماء الوزراء لم تعد تظهر في تلك الكتابات.

ومن المنسوجات التي تنسب إلى عصر الانتقال في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩-١٠م) مجموعة من القطع يرجح أنها من صناعة الفيوم. والمعروف أن إقليم الفيوم اشتهر في تاريخ الفن الإسلامي ببعض منتجاته التي كانت بعيدة في أغلب الأحيان عن الرقة ودقة الصناعة وجمالة الذوق. وبعض القطع في هذه المجموعة منسوجة من الكتان ورسومها منسوجة بخيوط من الصوف، وبعضها الآخر منسوجة

رقعته ورسومه من الصوف.

أما الزخارف فقوامها رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور وكلها ذات طابع بدائي ومحورة عن الطبيعة، فضلاً عن أن في ألوانها تبايناً ظاهراً. وفي بعض تلك القطع كتابة بخط كوفي ذي طابع خاص يمتاز بما في قوائم حروفه من تدرج.

والذي يرجح نسبة هذه المجموعة إلى الفيوم هو ورود هذا الإقليم في كتابة على قطعة منها محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٩٤). وفي هذه القطعة شريط أحمر به جمال بيضاء وخضراء مرسومة في أسلوب تخطيطي بسيط دون مراعاة للنسب أو محاكاة للطبيعة. وتحت هذه الرسوم كتابة إما بيضاء أو بنية وحروفها غريبة، ولها ذاتية خاصة بما في سيقانها من زخارف مدرجة الشكل، وبما بين هذه السيقان من شتى الزخارف الصغيرة باللون الأصفر أو الأخضر

ونص هذه الكتابة: "[سعا]دة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل في طراز الخاصة بمطمور (؟) من كورة الفيوم" واسم هذه البلدة غير معروف لنا. ولكن الكتابة عظيمة الشأن بما تدعو إليه من نسبة هذه المجموعة من المنسوجات إلى إقليم الفيوم. وبين هذه المجموعة قطعة قوام زخارفها رسوم فرسان وأشخاص في مناطق مسدسة وطيور وحيوانات وصلبان صغيرة (شكل ٩٥).



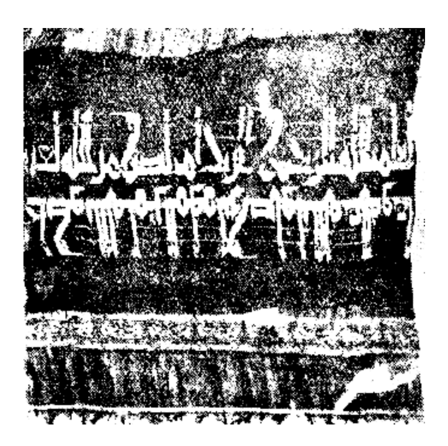
(شكل ٩٥) قطعة قماش من الصوف والكتان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩م)

المنسوجات في العصر الفاطمي

وفي عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسج وكانت وظيفة "صاحب الطراز"، أي المشرف على شئون النسج في البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين من الخليفة. وزاد الإنتاج في الأقمشة وحسن نوعها، وكانت هناك أصناف من المنسوجات الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه.

ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة جداً، وكانت الجلابيب والأقمصة والعمائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية تزينها أشرطة مشغولة بالحرير، أخذ حجمها في الزيادة حتى صارت في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) تغطي معظم الأرضية الكتانية في الأقمشة.

وكثيراً ما كان الخلفاء والأمراء يأمرون بصناعة المنسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم من الأمراء اللذين كانوا يخطبون ودهم، أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار. وقد زار ناصر خسرو الرحالة الفارسي مصر في منتصف القرن الخامس الهجري (نحو سنة ١٠٤٠م) وأعجب بما كان بنسج في مدينة تنيس من قصب ملون تصنع منه ثياب النساء.

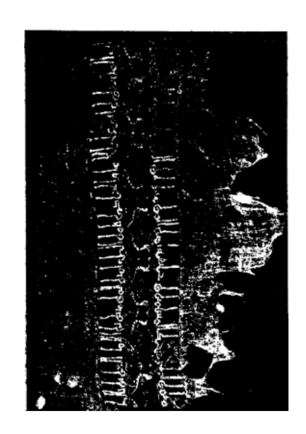


(شكل ٩٦) قطعة من كتان وحرير باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، من بداية القرن الخامس الهجري (م١١). محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وكذلك العمائم والقلنسوات. وقال "إن مثل هذا القصب الجميل لا يصنع في أي مكان آخر، وأنه سمع أن أمير مقاطعة فارس في بلاد إيران أرسل عشرين ألف دينار إلى تنيس ليشتري بها ثوباً من النسيج الملكي، ولكن وكلاءه أقاموا في مصر سنين عديدة بدون أن يحصلوا على مطلبهم. كما روى ناصر خسرو أن مصانع تنيس كانت تنسج نوعاً من القماش يسمى البوقلمون يتغير لونه باختلاف ساعات النهار، ويصدر المصريون إلى بلاد المشرق والمغرب.

ولعل أهم أنواع المنسوجات الفاطمية من حيث الزخرفة أربعة أنواع تكاد تمثل العصور الرئيسية في حكم هذه الدولة. فالنوع الأول، ويمثل عصر المعز والعزيز والحاكم، يرجع إلى نهاية القرن الرابع الهجري وبداية القرن الخامس (٩٦٩–١٠٢٠م). وكان قوام زخارفه أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى بها جامات سدسية أو بيضية الشكل أو معينات قد تتداخل بعضها في بعض وفيها رسم حيوان أو طائر أو رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو متدابرين أو رسم وردة. ونلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين من الكتابة الكوفية.

ومن أمثلة هذا النوع قطعة من شاش أسود في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٩٦) وعليها كتابة كوفية بحروف كبيرة في سطرين متوازيين. وأحدها مقلوب، ويقرأ في عكس اتجاه الآخر. ونص السطر العلوي: "بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ نصر من الله لعبد" ونص السطر السفلي "الحاكم بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعا ...". وتحت الكتابة شريط أصفر فيه رسم مكرر لطائرين متقابلين باللون الأزرق.



(شكل ٩٧) صورة شريط في قطعة من كتان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة، وترجع إلى عصر الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، في بداية القرن الخامس الهجري (١١م)

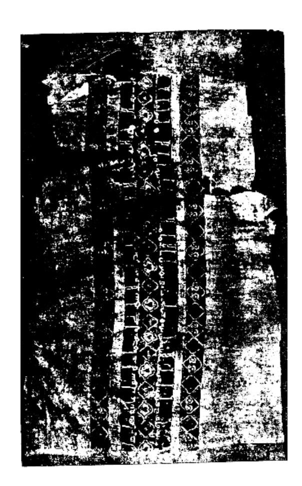
ومن أمثلته أيضاً قطعة من شاش أبيض محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة، وعليهاثلاثة أشرطة منسوجة من حرير أحمر وأزرق. أهمها الشريط العلوي (شكل ٩٧) وهو مكون من ثلاث مناطق: في الوسطى رسم طيور، كل اثنين منها متقابلان وذلك باللون الأبيض على أرضية زرقاء. وفي المنطقتين العليا والسفلى سطران من كتابة كوفية بحروف دقيقة بيضاء اللون على أرضية حمراء. ونص الجزء الظاهر من هذه الكتابة في شكل ٩٧ هو، في السطر الأيسر: "[وو] ليه المنصور أبي علي الإمام الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين ابن الإمام العزيز بالله" والأيمن: "[المؤ]منين وولي عهد المسلمين وخليفة أمير المؤمنين أبو القسم عبد الرحمن بن ال". ونلاحظ في الكتابة على هذه القطعة التطور الذي بدأ في حجم الحروف لتسير نحو الصغر والجمال الزخرفي.

أما النوع الثاني في زخرفة المنسوجات الفاطمية فيمثل عصر الظاهر والمستنصر أي من بداية القرن الخامس إلى قرب نهايته (١٠٢٠- ١٠٩٤م) وقد زاد فيه الإقبال على الأشرطة الزخرفية واتسعت وزدات وحداتها. وكان قوامها جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابة الكوفية المتعاكسة؛ ونلاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع

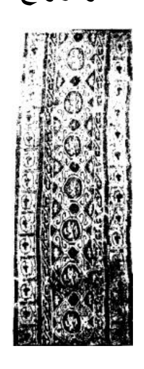
نباتية دقيقة. ومن أمثلة هذا النوع قطعة من نسيج دقيق محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة، وعليها ثلاثة أشرطة، الأول والثالث منهما يضمان زخرفة من جامات على شكل معين، وفي كل جامعة رسم طائرين متقابلين بألوان مختلفة من أحمر وأزرق وأصفر وأسود. والشريط الأوسط (شكل ٩٨) فيه مثل هذه الجامات محصورة بين سطرين من الكتابة الكوفية باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالي. ونلاحظ أن الكتابة في بعض القطع من هذا النوع تطورت لتصبح عنصراً زخرفياً فحسب، بل إنها أصبحت في بعض الأحيان مقاطع أو كلمات تتكرر. وكانت بعض القطع تخلو من الكتابة فيتجلى ما فيها من الإبداع في الزخارف النباتية ورسوم الطيور والحيوانات الصغيرة (شكلي ٩٩، ١٠٠).

أما النوع الثالث فلعله يمثل عصر الخليفتين المستعلى بالله والآمر بأحكام الله في الربع الأخير من القرن الخامس والربع الأول من القرن السادس بعد الهجرة (١٠٩٤– ١١٣٠م). وتتطور فيه الزخرفة فنرى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجدائل التي تتموج وتتداخل فتحصر بينها جامات تضم رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوس بها فاكهة. وقد نرى سطوراً من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره، كما يبدأ في كتاباته ظهور خط النسخ.

ومن أبدع الأمثلة المعروفة من هذا النوع ملاءة محفوظة في كنيسة سانت آن بمدينة آبت Apt جنوبي فرنسا. وهي منسوجة من كتان رقيق جداً، وطولها ٣١٠ وعرضها ١٥٠ سنتيمترا وبها ثلاثة أشرطة متوازية تمتد في طولها. والشريطان الخارجيان تزينهما جامات وتحف بهما كتابة بحروف دقيقة زرقاء، والشريط الأوسط عليه زخارف من دوائر ذهبية متداخل بعضها في بعض وتقطعها ثلاث جامات مستديرة محاطة بكتابة من حروف كوفية كبيرة ومنسوجة باللون الأحمر.



(شكل ٩٨) قطعة نسيج من الكتان والحرير باسم الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالي. محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١م)



(شكل ٩٩) قطعة نسيج من الكتان ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري ١١٠) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

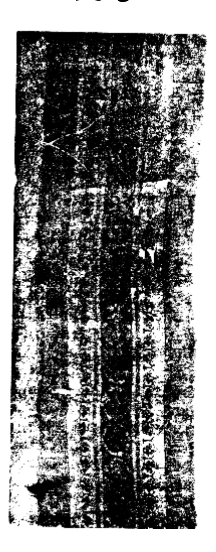
وقد ثبت من الكتابات في الجامات الثلاث ان هذه الملاءة نسجت في طراز الخاصة بدمياط وأن عليها اسم الخليفة المستعلي الذي حكم من سنة ٤٨٧ إلى سنة ٤٩٥هـ (١٠٩٤- ١١٠١م) واسم وزيره الأفضل شاهنشاه، وأنها نسجت سنة ٤٨٩هـ (١٠٩٦- ١٠٩٧م). وزخارف الشريط الأوسط في الملاءة قوامها دوائر متداخلة، كما ذكرنا، وأرضيتها مذهبة وفيها خطوط سوداء قصيرة نقسمها إلى مناطق متجاورة. والفراغ الناشئ بين الدوائر عند اتصالها مزين برسوم وريقات شجر ذات

فصين أو ثلاثة. واثنتان من الجامات الثلاث المستديرة في هذا الشريط قطر الواحدة منها نحو ١٤٠ مليمترا وتتألفان من دائرتين متحدتي المركز، في الدائرة الخارجية شريط من الكتابة الكوفية الحمراء، وفي الداخلية رسم حيوانين وهميين لكل منهما جسم أسد ووجه امرأة وعلى رأسه تويج، وكل منهما يولي الآخر ظهره. والجسم مذهب إلا البطن فأبيض وفيه مربعات صغيرة سوداء. وذيلا الحيوانين ملتفان في أسلوب زخرفي، كما أن كل حيوان منهما له شبه جناحين. والجناحان يلتقيان ثم ينتهيان بزهرة زخرفية جميلة. أما الجامة الثالثة فأكبر حجماً، ولكن زخارفها تشبه في مجموعها زخارف الجامتين السالفتي الذكر، غير أنها أقل وضوحاً. والشريطان الآخران كل منهما ثلاث مناطق: الوسطى بها دوائر، في كل منهما حيوان له أذنان طويلتان وعقد حول رقبته. وتصل هذه الدوائر بعضها ببعض أشكال متعددة الأضلاع تشبه النجوم السداسية الفصوص، وفي كل منها رسم طائرين. وتحد كلا من هذين الشريطين من أسفل ومن أعلى كتابة كوفية زرقاء.

وفي ديركادوان بمدينة بربجورد في جنوبي فرنسا كفن من كتان طوله ٢٨١ وعرضه ١١٣ سنتيمتراً وعليه كتابة بالخط الكوفي المورق باسم الخليفة الفاطمي المستعلى بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه. ولكنا نلاحظ الروح الزخرفية في هذه الكتابة وما ترتب على الرغبة في التناسق والتناسب من حذف بعض سيقان الحروف ووجود سيقان لا حاجة إليها وإنما أتى بها للزخرفة فحسب.

أما النوع الرابع في زخرفة المنسوجات الفاطمية فيرجع إلى نصف القرن الأخير من حياة هذه الدولة في القرن السادس الهجري (١٢م). وقوام زخارفه جدائل تتقاطع وتتشابك فتؤلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوماً نباتية. أما الكتابة فبخط نسخ. وفي هذا النوع أشرطة واسعة تزدحم في النسيج فتكاد تغطيه. ومن أمثلة هذا النوع قطعة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١٠١)، منسوجة من كتان وحرير وذات لون أصفر ذهبي وينتهي أحد طرفيها بشراريب وتزينها زخارف على شكل معينات يتخللها سطران من كتابات ذات حروف حمراء وبيضاء على أرضية زرقاء

وحمراء وهي عبارات دعائية نصها: "اليمن والإقبال".



(شكل ١٠٠) قطعة من نسيج من الكتان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. وترجع إلى نهاية القرن الخامس أو إلى القرن السادس الهجري (١١- ١٢م)

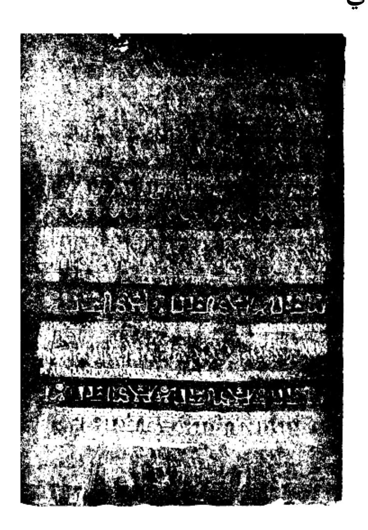
عرف الصناع في العصرين العباسي والفاطمي تزيين المنسوجات بالزخارف المنقوشة فوقها والمطبوعة عليها وكانت معظم الزخارف المنقوشة مذهبة أو باللونين الأحمر والبني. وكانت بعض مصانع النسج تنشق شاراتها على المنسوجات باللون الذهبي. وكان الصناع يستعملون القوالب الخشبية لطبع الزخارف على المنسوجات. وقد وصلت إلينا بعض هذه القوالب ولا تزال محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة. ولم تكن الزخارف المطبوعة تختلف في جوهرها عن سائر الزخارف المنسوجة أو المطرزة.

المنسوجات في صقلية

انتشر نظام الطراز في صقلية. وازدهرت صناعة النسج فيها على يد حكامها المسلمين فيها بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩- ١١م)، وكانت منتجاتها تشبه الأقمشة المنسوجة في مصر والشام والأندلس. وقد ذكر المقريزي أن الأميرة

عبدة ابنة الخليفة الفاطمي المعز لدين الله تركت فيما خلفته "ثلاثين ألف شقة صقلية". وحسبنا ذلك دليلاً على كثرة ما كانت تنتجه المصانع الصقلية من الثياب، وإن كان علينا أن نأخذ الرقم الذي أشار إليه بشيء كثير من الحذر. ولكنه، على ما فيه من مبالغة يشهد بأن الثياب الصقلية كانت تقدر في مصر حق قدرها.

وظلت صناعة النسج بصقلية زاهرة في عصر النورمتديين. وكان للقصر الملكي مصانعه الخاصة، كما نتبين من إشارة ابن جبير، في حديث رحلته، إلى فتى من فتيان الطراز، كان ممن يطرزون بالذهب في المصانع الملكية بجزيرة صقلية. ولكننا نشاهد في الأقمشة المنسوجة بصقلية في العصر النورمندي أن موضوعاتها الزخرفية ذات صلة وثيقة بالأساليب الزخرفية البيزنطية، وذلك بتأثير النساجين اليونانيين الذين أسرهم روجر الثاني في إحدى الغارات البحرية في بحر الأرخبيل سنة ٥٤١هـ (١١٤٧م) وألحقهم بمصانع النسج في القصر الملكي وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم. واتسع نطاق صناعة النسج في صقلية حتى أقبلت سفن البنادقة على الاتجار بمنتجاتها وتوزيعها في العالم المسيحي.



(شكل ١٠١) قطعة نسيج من كتان وحرير. محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري (١٢م)

ولكن مؤرخي الفنون لا يطمئنون إلى نسبة كثير من المنسوجات الأثرية المعروفة إلى صقلية، ولاسيما ما يراد إرجاعه منها إلى العصر الإسلامي البحت. ويذكرون في هذه المناسبة ما جاء في بعض المصادر التاريخية من أن أميراً من صقلية تحدث عن أقمشة استولى عليها الصقليون في سفينة سنة ٩٧٥م (٣٦٤هـ)، فقال إنها أحسن نسجا من الأقمشة الصقلية، كما أن أميراً مسلماً من بلومو أهدى في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري (١١م) إلى أحد الأمراء المسيحيين أقمشة إسبانية وليست صقلية. وقد يستنبط من الروايتين أن الأقمشة الصقلية لم تكن بلغت حتى أواخر القرن الخامس الهجري ما بلغته بعد ذلك من الجمال والإتقان.

ولعل أشهر المنسوجات التي تنسب إلى طراز بلرمو بصقلية عباءة التتويج التي نسجت في عاصمة هذه الجزيرة سنة ٥٢٨هـ (١١٣٣م) أي في حكم روجر الثاني ملك صقلية. وهي أرجوانية اللون وعلى شكل غفارة (حرملة) كنيسة من الحرير المطرز. وفي وسطها رسم نخلة تقسمها قسمين، كل منهما يمثل ربع دائرة، منسوج فيه بخيوط الذهب واللآلىء رسم أسد ينقض على جمل ليفترسه (شكل ١٠٢). وفي العباءة كنار منسوج فيه بالخيوط الذهبية الكتابة الآتي نصها:

"مما عمل للخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال والمجد والكمال والطول والإفضال والقبول والإقبال والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأماني والآمال وطيب الأيام والليالي بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسمائة".

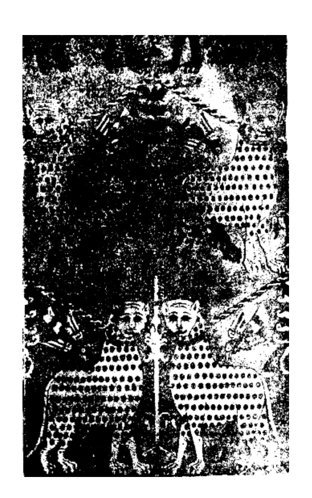
ومن المنسوجات التي يرجح أنها من صناعة صقلية قطعة من الحرير محفوظة في إحدى كنائس مدينة شينو **Chinon** بفرنسا، وقوام زخرفتها صفوف من نمور متقابلة ومقيدة بسلاسل تربطها، وهي بيضاء وصفراء وخضراء على أرضية زرقاء قاتمة، ويفصل كل نمرين خط ينتهي في أعلاه بزخرفة كآنية الزهور ويتدلى على جانبيه في أسفله زهرتان. وهناك رسم طائر يتأهب لأن يحط على ظهر كل نمر من النمور

المرسومة، ورسم حيوان صغير بين أرجل كل واحد منها (شكل ١٠٣)

وفي كاندرائية راتسبون **Ratisbonne** قطعتان من الحرير يقال إنهما هدية من الامبراطور هنري السادس (١١٨٥– ١١٩٧م). الذي ورث أملاك النورمندبيين في إيطاليا بزواجه الأميرة كونستاتس، فتوج ملكاً على صقلية سنة ١١٩٤م؛ وعلى إحدى هاتين القطعتين كتابة يفهم منها أنها نسجت لوليم الثاني ملك صقلية (١١٦٩– ١١٩٨م)، على يد صانع اسمه عبد العزيز وعليها كتابة أخرى فيها أدعية وتمنيات طيبة. وهذه القطعة مثال تتجلى فيه مميزات الأقمشة الصقلية من حيوانات وطيور ووريدات ودوائر وجامات بها رسوم هندسية على نحو لا نكاد نراه إلا في صناعة النسج عند المسلمين في الأندلس؛ والواقع أنه يصعب في بعض الأحيان أن تميز المنسوجات الأثرية المصنوعة في إحدى هذين الإقليمين من المصنوعة في الإقليم الآخر.



(شكل ١٠٢ رسم عباءة التتويج التي نسجت من الحرير المطرز لروجر الثاني في بارمو سنة ٥٢٨هـ (١٥٣٣م) والتي كانت بعد ذلك من كنوز البيت المالك النموي وحفظت في متحف الكنوز **schatzkammer** في فينا



(شكل ١٠٣) قطعة من الحرير. من نسج صقلية في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١-١٢م). محفوظة في إحدى كنائس مدينة شينو بفرنسا



(شكل ١٠٤) قطعة نسيج من الحرير المنسوج في صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م). محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت

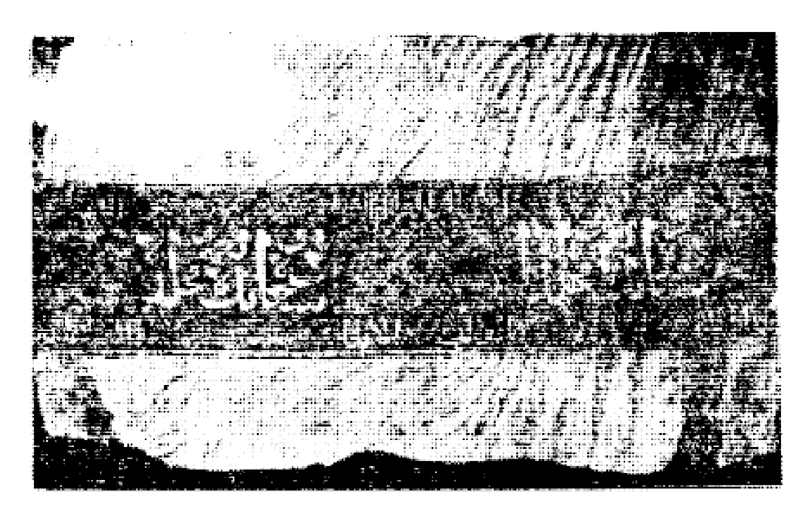
ومن المنسوجات الصقلية المعروفة قطعة من ثوب حريري لونه وردي وذهبي، وكان قد دفن به الإمبراطور هنري السادس في كاندرائية بلرمو، وظل مدفوناً فيها من سنة ١١٩٧ إلى سنة ١٧٨٤م وقوام الزخرفة في هذه التحفة صفوف رأسية من غزلان وببغاوات متواجهة وتفصلها أشجار محورة عن الطبيعة. وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني.



(شكل ١٠٥) قطعة من نسيج من الكتان والحرير. يرجح أنها من نسج صقلية في القرن السادس الهجري (١٢م). محفوظة بمتحف الآثار في بروكسل

وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة من نسيج يرجح أنها من صناعة صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م) وقوام زخرفتها رسوم طواويس متواجهة وتفصلها خطوط تنتهي في أعلاها برسوم نباتية وفي أسفلها برسوم غزلان صغيرة متواجهة وفوق كل مجموعة من هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية نصه "البركة الكاملة" في وضع زخرفي متقابل بحيث تتكرر العبارة صحيحة من اليمين إلى اليسار ومقلوبة من اليسار إلى اليمين (شكل ١٠٤).

وفي متحف الآثار بمدينة بروكسل قطعة من نسيج عليها رسوم طيور متقابلة، ترى على أجنحتها عبارات البركة لصاحبه، ويفصل كل زوجين متقابلين منها قرص مكون من ثلاث دوائر متحدة المركز. وتحت القرص زخرفة من فروع نباتية محورة عن الطبيعة (شكل ١٠٥) وقد ذهب بعض مؤرخي الفنون إلى نسبتها للعصر الفاطمي في مصر ولكنا نرجح نسبتها إلى صقلية لأن رسوم الطيور فيها أقرب إلى رسوم الطيور في المنسوجات الصقلية.



(شكل ١٠٦) قطعة من الكتان ذي الزخارف المطرزة. من نسج مصر في القرن السابع الهجري (١٣م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

المنسوجات المصرية في عصري الأيوبيين والمماليك

اضمحل نسج الكتان عصر في عصري الأيوبيين والمماليك وزادت العناية بنسج الحرير وتطريزه وبتزين المنسوجات بالزخارف المطبوعة.

ومن المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان في القرن السابع الهجري (١٣م) قطعة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. ويبدو في زخرفتها ما امتاز به هذا العصر من استعمال خط النسخ في كتابة العبارات الدعائية نحو "العز الدائم والإقبال" و"سعادة مؤبدة ونسمة مخلدة" فضلاً عن الإقبال على الزخرف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات. ورسوم القطعة المذكورة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق (شكل ١٠٦). ولكن أبدع ما نعرفه من المنسوجات الأيوبية والمملوكية في مصر والشام منسوج من الحرير. وزخارفها متنوعة وبعضها يشبه الزخارف التي نراها على التحف الزخرفية والمعدنية في العصر نفسه.

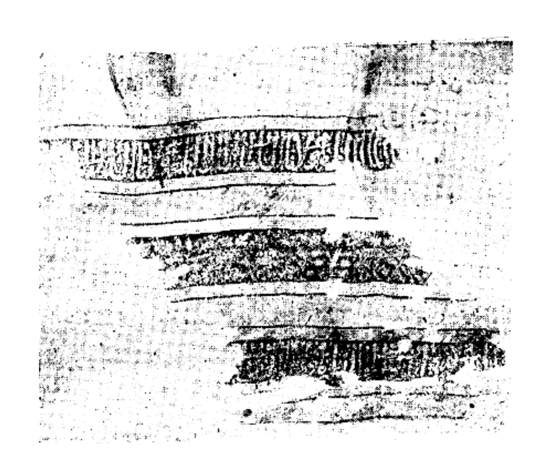
ومن هذه المنسوجات قطعة من الحرير الأصفر محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١٠٧). وقوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق

بيضية الشكل فيها رسوم أزواج من طيور (يعضها عقبان)، رؤوسها متقابلة ولكن يولي كل منهما الآخر ظهره. ويبدو التأثر بالأساليب السلجوقية في الزخارف النباتية التي تفصل الطيور وفي الطابع الزخرفي في رسوم الطيور نفسها، ولذا كان من المحتمل أن تكون هذه القطعة من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (١٣م).

ومن المنسوجات المملوكية قطعة من الحرير محفوظة أيضاً في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١٠٨). وقوام زخرفتها شريطان من الكتابة النسخية المملوكية تتكرر فيهما عبارة "عز لمولانا السلطان الملك الناصر" ولعله السلطان الملك الناصر مُحَمَّد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤١هـ (١٣٤١م). وبين هذين الشرطين شريط ثالث فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل كل شجيرة منها عن الأخرى رسم فهد يطارد غزالاً.



(شكل ١٠٧) قطعة من الحرير، من نسج مصر أو الشام في القرن السابع الهجري (١٣م). محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة



(شكل ١٠٨) قطعة من الحرير، من نسج مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م). محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وفي إحدى كنائس مدينة فانرج غفارة من الديباج المذهب والمتعدد الألوان (أزرق وأخضر ووردي وبني) وقوام زخرفتها أشرطة من الرسوم النباتية تتخللها أشرطة تكرر فيها كلمتان بخط النسخ المملوكي، هما "السلطان العالم" (شكل ١٠٩).

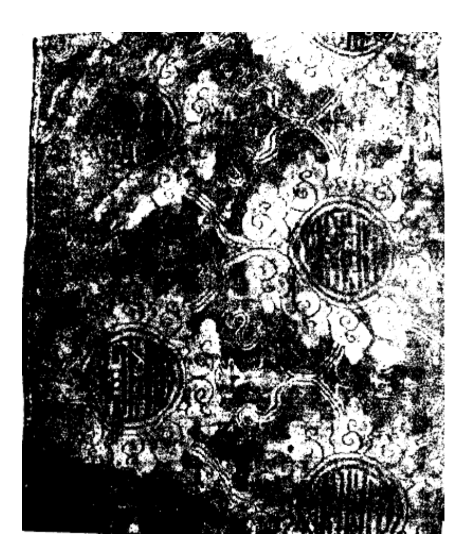


(شكل ١٠٩) غفارة من الديباج من مصر أو الشام في القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣–١٤م)

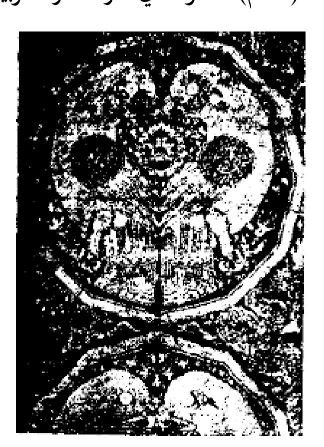
ومن المنسوجات الوثيقة الصلة بعصر المماليك قطع من الحرير عليها زخارف صينية الطراز وعلى بعضها اسم السلطان المملوكي الناصر مُحَمَّد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤٢هـ (١١٠) وعلى بعضها حروف بالخط الكوفي المربع (شكل ١١١). والحق أن نسج الحرير في عصر المماليك تأثر إلى حد كبير بمنتجات الشرق الأقصى التي أدخلها المغول في العصر الإسلامي. وقد وجدت بعض هذه القطع في مصر، كما أن بعضها محفوظ في كنائس أوربا (شكل ١١٢) ويصعب الجزم بأنها من نسج عمال مصريين، بل الأرجح أنها من نسج آسيا الوسطى أو شرقي إيران في عصر المغول.



(شكل ١١٠) قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية الطراز وكتابة بخط النسخ باسم السلطان المملوكي الناصر مُحَمَّد. محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة ومن صناعة آسيا الوسطى أو إيران في القرن ٨هـ (١٤م).



(شكل ١١١) قطعة نسيج حررية ذات زخارف نباتية صينية. من صناعة آسيا الوسطى شرقي إيران في القرن ٨هـ (١٤م). محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة.



(شكل ١١٢) قطعة من الدياج كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. من صناعة الصين أو شرقي إيران في القرن ٨هـ (١٤م)

ولسنا ننسى في هذه المناسبة ما تذكره المصادر التاريخية عن البعثات التي تبودلت بين المغول والمماليك لتحمل ما خف حمله وغلا ثمنه من المنسوجات النفسية.

أما المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة فقد ازدهرت صناعتها في عصر

المماليك. وأبدع ما نعرفه منها يرجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣- ١٤م). وقوام زخارفها معينات تضم وريدات وفروع نباتية باللون الأزرق أو الأحمر أو البني.

المنسوجات العباسية في العراق

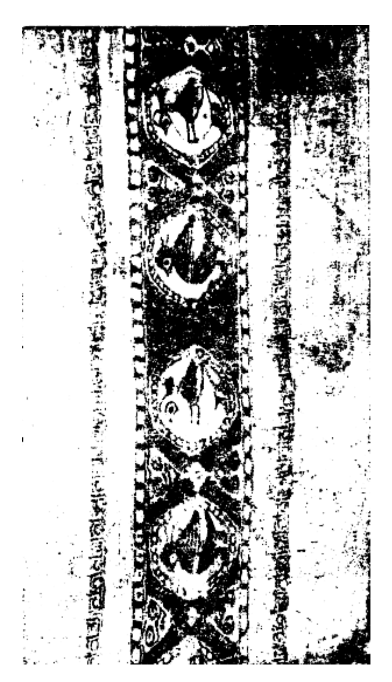
لم يصل إلينا من المنسوجات العباسية في العراق ما يكفي لأن نتبين بوساطته مميزات النسج العباسي في مقر الخلافة. ومعظم ما نعرفه من تلك المنسوجات لا يكاد يضم إلا كتابات بأسماء بعض الخلفاء العباسيين مطرزة بالحرير المختلف الألوان. ولكن من بينها قطعتين في كل منهما زخارف جميلة. أما القطعة الأولى فمحفوظة في إحدى كنائس مدينة ليون بإسبانيا. وقوام زخرفتها دوائر كبيرة تضم رسوم فيلة متواجهة وفوقها سباع، وبين الدوائر طيور وزخارف نباتية وحولها شريط دائري فيه كتابة بالخط الكوفي نرى فيها كلمات "أبو النصر" و"البركة من الله" و"مما عمل في بغداد" (شكل ١١٣) والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠- ١١م)



(شكل ١١٣) قطعة من نسيج من الحرير من صناعة بغداد في القرن ٤- ٥هـ (١٠- ١١م).

والتحفة الثانية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. وقوام زخرفتها شريط به رسوم بط بالألوان المتعددة (أحمر وأزرق وأصفر وأخضر) ويحف بالشريط سطران من

كتابة بالخط الكوفي الذي نعرفه في الكتابات على القطع المنسوجة في العراق (شكل ١١٤). والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠- ١١م).



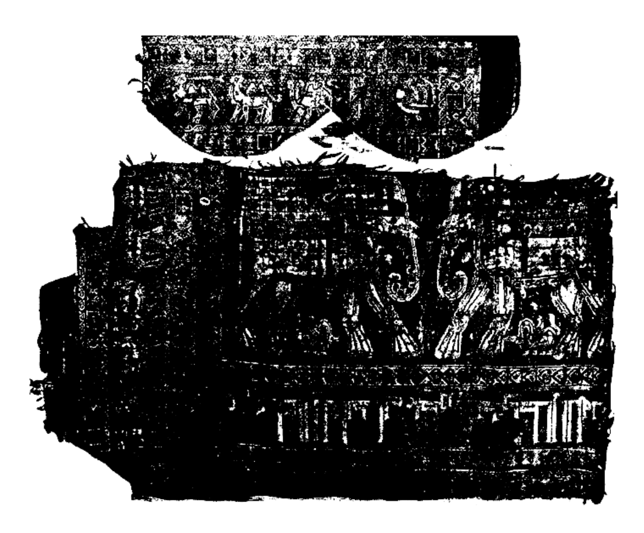
(شكل ١١٤) قطعة من الكتان. يرجح أنها من نسج بغداد في القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠- ١١م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

المنسوجات الإيرانية في العصر العباسي

ازدهرت صناعة النسج بإيران في فجر الإسلام وكانت بعض المدن الإيرانية تدفع الجزية عدداً من منسوجاتها النفسية وترسله إلى بلاط الخليفة. وأطنب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون في العصور الوسطى في الحديث عن ازدهار صناعة النسج في كثير من المدن الإيرانية مثل تستر وأصفهان والري ونيسابور ومرو وقزوين ويزدوبصنا وقاشان وآمل وكازرون وشيراز.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة عدة قطع من نسج مدينة مرو، وفيها قطعة من

نسيج الكتان الأبيض من عهد الخليفة العباسي المعتمد على الله، بها بقية شريط من زخارف وسطر بالخط الكوفي المطرز بالحرير الأحمر، ونصه "بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله سعادة للخليفة أحد الإمام المعتمد على الله أمير المؤمنين أيده الله ما أمر بعمله المعتضد بالله بطراز الخاصة بمرو سنة ثمان سبعين مائتين سهل بن شاذان". وعلى يمين هذا النص وفي الطرف السفلي لقطعة النسيج سطران بخط كوفي رفيع نص كل منهما "بركة للجوهرين مر الخباز". ونلاحظ أن هذا النص جمع بين اسم الخليفة واسم المعتضد الذي كان ولي العهد في القسم الشرقي من الدولة الإسلامية. أما سهل بن شاذان فالراجح أنه صانع التحفة وأن الجوهر بن مر الخباز هو الذي خلعت عليه.



(شكل ١١٥) قطعة نسيج من الحرير. يرجح أنها من صناعة خراسان في القرن الرابع الهجري ١٠٠م). محفوظة في متحف اللوفر

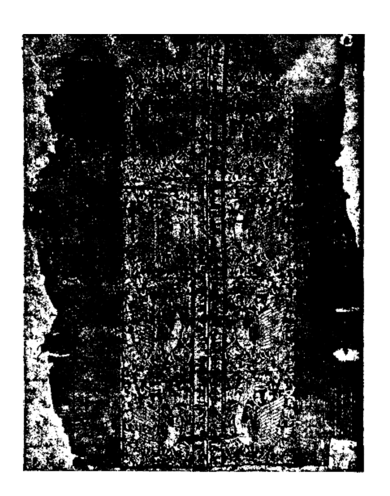
وفي دار الآثار العربية أيضاً قطعة من الكتان منسوجة في نيسابور وعليها بالخط الكوفي المطرز بالحرير الأسود: "بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين بركة من الله وسعادة للخليفة جعفر الإمام المقتدر بالله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه ما أمر بعمله في طراز الخاصة بنيسابور على يد العباس بن الحسن وزير أمير المؤمنين أيده الله

سنة خمس تسعين متين" وفي المتحف المتروبوليناان بنيويورك قطعة من نسيج الكتان في طراز نيسابور سنة ٢٦٦هـ (٨٨٠م).

وقد ظلت صناعة النسج الإيرانية في فجر الإسلام متأثرة بالطراز الساساني في استخدام الزخرفة بالنقط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمتقاطعة والدوائر المتماسة أو المتداخلة والمناطق أو الجامات المختلفة الشكل، تضم كل منها بغض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، الخرافي منها والطبيعي.

ومن المنسوجات التي تنسب إلى إيران بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (٨-١٠م) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة وأبدع الأمثلة المعروفة من هذا النوع محفوظة في الفانيكان وفي نانسي وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك. وقد كان العالم الإنجليزي السير أوريلستاين **Aurel Stein** قد عثر في حفائره ببلاد التركسان الغربية ولاسيما سمرقند وبخاري. والحق أننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذه المنسوجات لم تصنع إلا في بلاد التركسنان الغربية، وذلك لأنها وثيقة الصلة بالمنسوجات الساسانية التي كانت تصنع في إيران كلها.

ولعل أهم ما نعرفه من المنسوجات الإيرانية في العصر العباسي قطعة منسوجة من الحرير والقطن تسود لحمتها الحريرية الألوان الأصفر والأرجواني والأزرق والأخضر المائل إلى الصفرة ولون صوف الجمل، أما سدتها فأرجوانية. ومساحة هذه القطعة ٩٢× ٥٤ سنتيمتراً وقوام زخرفتها رسوم فيلة متواجهة وتحتها شريط فيه سطر من الكتابة بالخط الكوفي البسيط، نصه: "عز وغقبال للقائد أبي منصور بختكين أطال الله بقا[ءه]" ويحف برسوم الفيلة من اليسار ومن فوق إطار به أربع مناطق رئيسية: الأولى من خطوط منكسرة، والثانية من أشكال هندسية صغيرة بين شريطين رفيعين من الفروع النباتية (الأرابسك)، والثالثة رسوم إبل متتابعة تنتهي في ركن الزخرفة برسم طاووس. ونلاحظ أن بين أرجل الفيلة رسم



(شكل ١١٦) قطعة من الحرير، من نسج إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١-١٢م)

حيوان خرافي له جناحان ورقبة طويلة ورأس طائر (شكل ١١٥) ولعل القائد بختكين المقصود في هذه الكتابة هو القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك بن نوح أمير خراسان وما وراء النهر وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير سنة ٣٤٩هـ (٩٦٠م). وكانت هذه التحفة في كنيسة سان جوس **Saint Josse** من أعمال مدينة كاليه بفرنسا ثم نقلت منها إلى متحف اللوفر بباريس. ومن المحتمل أنها جلبت من الشرق إبان الحروب الصليبية الأولى على يد الأمير أويستاش الرائع **Eustache IV** أمير بولونية الفرنسية وشقيق جودفرى أمير اللورين وملك بيت المقدس.

المنسوجات السلجوقية في إيران وبلاد الجزيرة وآسيا الصغرى

بدأت في عصر السلاجقة نهضة شاملة في صناعة النسج، وذلك بتأثير تيارين مختلفين: الأول ما أفاده النساجون على يد السلاجقة من الأساليب الفنية التي ازدهرت في آسيا الوسطى وأطراف الصين والتي تتجلى في دقة رسم النبات والطير والحيوان. والثاني ما ازدهر في بلاد الجزيرة من أساليب فنية اسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطية عوضاً عن الموضوعات الزخرفية الساسانية.

ومن أمثلة الأقمشة السلجوقية في إيران مجموعة من النسيج الحريري، عثر عليها المنقبون في أطلال مدينة الري، وتعتبر مثالاً صادقاً للمنسوجات السلجوقية. وتمتاز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة مع أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة، مع دقة في الرسم وإتقان في النسج ورقة وخفة في الوزن، فنرى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع أو زخارف بالخط الكوفي أو أشرطة من رسوم الحيوان، أو دوائر فيها رسوم طيور وحيوانات تفصلها شجرة الحياة، ولكنها دوائر أصغر حجماً وتكسب التحفة طابعاً فنياً، وتبعدها عن القوة وعن البداوة التي تبدو على بعض الرسوم الساسانية.

وكانت مدينة الري في العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن في صناعة النسج، كما كانت في صناعة الخزف، فقد أشار المؤرخون والجغرافيون إلى ذيوع صيتها في هذا الميدان، فضلاً عن أن أعمال التنقيب عن الآثار في أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التي أشرنا إليها فحسب بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها.

ومن المنسوجات السلجوقية التي تنسب إلى إقليم فارس جنوب غربي إيران قطعة ترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١- ١٢م). وقد كانت سابقاً في مجموعة رابتو وتنتهي هذه التحفة بشريط من أربع مناطق، الجانبيتان منها واسعتان وفيهما رسوم نباتية دقيقة ورسوم أوز في أسلوب زخرفي جميل، أما المنطقتان الواقعتان في الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية تتكرر في إحداهما عبارة "لا نأمن الموت في طرف ولا نفس" وفي الآخر عبارة "لو تمنعت بالحجاب والحرس" (شكل ١١٦).

ومن المنسوجات السلجوقية أيضاً قطعة في مجموعة المسز مور وتنسب إلى مدينة يزد وترجع إلى القرن السادس الهجرة (١٢م) وأرضيتها زرقاء مائلة إلى السواد عليها شريط من الكتابة بخط كوفي رائع المظهر وتزينه رسوم جميلة .



(شكل ١١٧) قطعة من النسيج باسم كيقباد سلطان قونية في القرن السابع الهجري (١٣م)

ومن الزخارف المألوفة في المنسوجات السلجوقية من إيران مانراه على قطعة في متحف فكتوريا والبرث فيها دوائر تضم رسوم جوارح وأسود مجنحة تفصلها أشجار الحياة، بينما تتألف الدوائر نفسها من أشرطة فيها دوائر صغيرة تحتوي كل منها على رسم حيوان، ومن تلك الزخارف أيضاً رسوم آدمية تشبه ما نعرفه في صور المدرسة السلجوقية وعلى الخزف الإيراني ذي البريق المعدني أو الزخارف المنقوشة تحت الدهان في القرن السابع الهجري (١٣م) ولعل أبدع ما نعرفه من هذه الرسوم الآدمية موجودة في مناطق على شكل الكمثري في قطعة بمجموعة المسزمور، وتضم كل منطقة رسمين آدميين بينهما شجرة وحولهما شريط من الكتابة بخط كوفي جميل المظهر ورائع الزخرفة، ونصها: "كل ابن انثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول" ونرى على قطعة أخرى رسم نسر كبير ذي رأسين وجناحاه مبسوطان وبينهما رسم إنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح وتحت هذا المنظر سطر من الكتابة بخط زخرفي جميل. والواقع أن موضوع النسر ذي الرأسين قديم في الشرق الأدنى ولاسيما في بلاد الجزيرة وعند الحيثيين ثم اتخذه بعض الأمراء المسلمين من التركمان والكرد شارة لهم في سوريا وشمالي العراق في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م).

أما في بلاد الجزيرة فقد احتفظت صناعة النسج في العصر السلجوقي بالنهضة التي عرفتها في القرن الرابع بداية القرن الخامس الهجري (١٠– ١١م). وقد أشار مركوبولو في حديث رحلته في القرن السابع الهجري (١٣م) إلى ازدهار نسج الحرير

والديباج في بغداد والموصل.

والحق أن النهضة في صناعة النسج كانت عامة في الأقاليم التي خضعت لحكم السلاجقة. ولم تكن الزخارف المستعملة حينئذ في منسوجات بلاد الجزيرة وآسيا الصغرى تختلف كثيراً عما عرفناه في إيران في العصر نفسه. فأنها تتفق كلها في التحرر من العنف والجفاف المعروفين في الأساليب الفنية الساسانية وفي الجمال الزخرفي الذي نلمسه في تأليف الرسوم واستعمال الزخارف الكتابية.

ومن المنسوجات السلجوقية التي تنسب إلى آسيا الصغرى في القرن السابع الهجري (١٣م) قطعة من الديباج في متحف الغرفة التجارية بمدينة ليون. وقوام زخرفتها دوائر من أشرطة ذات وريدات، وتضم هذه الدوائر رسوم سباع متدابرة ولا ذيل لها، فوق أرضية من زخارف نباتية (شكل ١١٧). وفي طرف القطعة بقية شريط من الكتابة النسخية نصه: "[علاء الدنيا] والدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو برهان [امير المؤمنين]" فهي إذن باسم كيقباد الأول سلطان قونية فيما بين عامي ٦١٦و ٦٣٤هـ (١٢١٩و ١٢٣٦م) أو كيقباد الثاني سلطانها فيما بين عامي ٦٩٦و ٧٠٠هـ (١٢٩٦و ١٣٠٠م).

المنسوجات الإيرانية في عصر المغول والتيموريين

لم تصل إلينا منسوجات كثيرة يمكن الجزم بنسبتها إلى إيران في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤– ١٥م). ولكن المعروف أن النساجين الإيرانيين منذ القرن السابع الهجري تأثروا بزخارف المنسوجات الصينية إلى حد كبير، بسبب ازدياد الوارد من هذه المنسوجات ثم بسبب غزوات المغول واتساع تجارة إيران مع الشرق الأقصى وقدوم كثير من النساجين الصينيين إلى إيران وبسبب إقبال القوم على تقليدها والنسج على منوالها.

والمعروف أن مقاليد الحكم في الصين كانت حينذاك في أيدي أسرة يوان المغولية الأصل والتي ظلت تحكمها حتى سنة ٦٨٨هـ (١٣٦٧م). وكان طبيعياً أن يعظم

التبادل الثقافي والفني بين أبناء البيت الواحد من المغول في امبراطوريتهم بالصين وإمبراطورتهم في إيران بل إن جاليات إسلامية نمت في الصين حينئذ واشتغلت بنسج الحرير الذي كان يصدو إلى أنحاء الشرق الإسلامي، فيؤثر على الأساليب الفنية في مراكز النسج فيه. وأقبل النساجون في إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين والعنقاء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية ثم زهرة اللوتس وعود الصليب (قاويا Peony. Pivoine) ورسوم السحب الصينية (تشي) التي امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق. م– ٢٢٠م)



(شكل ١١٨) قطعة نسيج من الحرير اللامع خضراء اللون وفيها خيوط مفضضة. من القرن ٨هـ (١٤م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين

ومن أهم مراكز النسج الإيرانية في عصري المغول والتيموريين هراة ونيسابور ومرو وتبرير وقم وسمرقند وقاشان ويزد وأصفهان. ويظهر جمال المنسوجات المغولية والتيمورية في الملابس والأقمشة المرسومة في الصور التي ترجع إلى هذين العصرين. وعرف النساجون في ذلك الوقت تنظيم الزخرفة في أشرطة، على النحو الذي أقبل عليه النساجون في شتى أنحاء العالم الإسلامي وكان بعض تلك الأشرطة يملأ بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة. كما أقبلوا على موضوعا زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويراً بسيطاً وتمتاز بأن رسوم أوراق الشجر فيها قد تنبت من الفروع والسيقان وأحيانا من الأرض نفسها فتغطي النسيج كله وتجعله كالحديقة

الغناء. ومن الموضوعات الزخرفية التي أقبل عليها النساجون في هذين العصرين رسوم الفروع النباتية (الأرابسك) ورسوم بلاط القاشاني.

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية، عليها رسوم حيوانات أو طيور كبيرة (شكل ١١٨). وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخي الكبير باسم السلطان "علاء الدنيا والدين أبي سعيد بهادرخان" وهو السلطان الايلخاني الذي حكم إيران فيما بين عامي ٧١٦ و ٧٣٦هـ (١٣١٦و ١٣٣٥م). وكانت هذه التحفة محفوظة في أحد متاحف فينا. وهي جزء من كفن رودلف الرابع دوق النمسا.



(شكل ١١٩) قطعة نسيج من الحرير محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. من صناعة إيران في القرن ١٠هـ (١٦م).

ومن المنسوجات التي قد تنسب إلى هذا العصر المجموعة التي يظهر فيها التأثر الكبير بالأساليب الفنية الصينية والتي كتب على بعض قطعها اسم السلطان المملوكي

الناصر محمد بن قلاوون وقد تحدثنا عنها في بعض الكلام على المنسوجات المملوكية (انظر شكل ١١٠). وهناك مجموعة أخرى يظهر فيها هذا التأثر الكبير بالزخارف الصينية. ورسوم هذه المجموعة في أشرطة بعضها مقسم إلى مناطق متعددة. وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها "عبد العزيز".

وامتاز عصر التيموريين بأنواع من المنسوجات ولاسيما النسيج المقصب بالذهب والفضة والمزين برسوم طيور صينية الطراز. وزاد وجود زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات في القرن التاسع الهجري (١٥م) كما زادت الدقة في رسم الموضوعات الزخرفية عامة، ولاسيما البط الذي استخدم كثيراً في زخارف ذلك العصر.



(شكل ١٢٠) رداء من المخمل (القطيفة). من صناعة مدينة يزد بإيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) محفوظ بمتحف استوكهلم

المنسوجات الإيرانية في العصر الصفوي

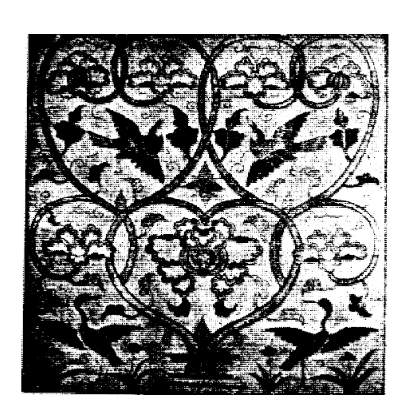
كان العصر الصفوي أعظم العصور في تاريخ المنسوجات الإيرانية فكان علية القوم يسرفون في استعمال الأقمشة الغالية إسرافاً لا حد له. وكانت مصانع النسج

تخرج منها كميات وافرة يحمل التجار بعضها إلى الأسواق في أوربا والشرق الأدنى. وكانت زخارف تلك المنسوجات تنم عن الأناقة والنضوج الفني. ووصل النساجون إلى ثروة زخرفية لم تعرفها العصور السابقة وأقبلوا على رسوم الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية ومناظر الحدائق الغناء والطيور والغزلان ورسوم السحب الصينية، كما وصلوا في الصباغة إلى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعاً. وأتقنوا فضلاً عن ذلك شتى أنواع المنسوجات. من ديباج وقطن وأطلس ومخمل (قطيفة).



(شكل ١٢١) سترة من الديباج، من نسج إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

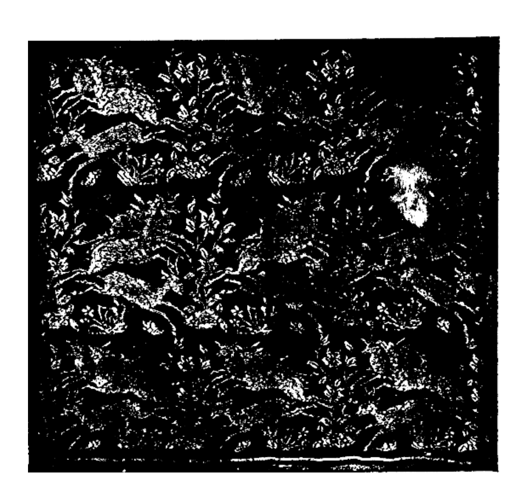
ومن أبين صفات المنسوجات الصفوية قربها من الصور المرسومة في ذلك العصر. ولا عجب فقد كان كثير من المصورين يشتغلون بإعداد الرسوم للمنسوجات. وكان قوام الزخرفة في بعض هذه المنسوجات مناظر من قصص الشاهنامه أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين أو مناظر تمثل الأمراء والنبلاء في الصيد، فضلاً عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق.



(شكل ١٢٢) قطعة من حرير لامع ذي زخارف مطرزة، من صناعة أصفهان في القرن ١١هـ (١٧م)

وطبيعي أن ملابس القوم في هذه الرسوم تساعد على معرفة التاريخ الذي تنسب إليه (شكل ١١٩) وكانت الأساليب الفنية في مدرسة رضا عباسي واضحة في زخارف تلك المنسوجات (شكل ١٢٠). وأقبل النساجون الإيرانيون على استعمال رسوم الطيور والحيوانات في زخارفهم (الأشكال ١٢١و ١٢٢و ١٢٣)، كما استخدموا رسوم الزهور والنباتات (شكل ١٢٤و ١٢٦) وكانت كل هذه الرسوم غاية في الدقة والجمال الزخرفي دون تحوير كبير عن الطبيعة.

وكان يحدث أحياناً أن يعمد النساج إلى تحوير رسوم الحيوانات والطيور عن الطبيعة تحويراً كبيراً وإلى ترتيبها في أسلوب يجعلها موضوعات زخرفية منسقة. وكان أكثر ما يحدث هذا في قطع النسيج المطرزة في القرن الحادي عشر الهجري (شكل ١٢٥). كما كان يحدث أحياناً أخرى أن يجمع النساج بين هذه الزخرفة المنسقة وغيرها من الرسوم النباتية، على نحو ما نرى في قطعة نسيج مطرزة ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. وقوام الزخرفة فيها



(شكل ١٢٣) قطعة نسيج من الحرير، من صناعة يزد في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م).

رسوم بزهور حمراء وسباع سوداء محوره عن الطبيعة، ويحيط بالزهور والسباع أشرطة حمراء بها كتابة سوداء وزرقاء. وتتعاقب الاشرطة بحيث تؤلف أشكالاً متوازية الأضلاع تضم رسوم أشخاص في حديقة (شكل ١٢٧). ولكن الرسوم النباتية ورسوم الطيور والحيوانات كانت في بعض المنسوجات الصفوية المطرزة قريبة جداً من الطبيعة (شكل ١٢٨).

ومما أنتجته مصانع النسج الإيرانية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٧–١٨م) أحزمة حريرية طويلة، قوام زخارفها أشرطة أفقية تنتهي في طرفيها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (شكل ١٢٩). ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن النساجين في جنوب شرقي بولندة أقبلوا على تقليده في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) بعد أن ازدهرت تجارته على يد التجار الأرمن واليهود في وسط أوربا وجنوبها الشرقي. وزاد الإقبال على هذه الأحزمة حتى عمل النساجون البولنديون على نسج مثلها في بولندة، واستعملوا زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور. ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو اسطنبول.



(شكل ١٢٤) قطعة نسيج محلي بخيوط معدنية. من صناعة "مغيث" بأصفهان في عهد الشاه عباس الأكبر، محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٢٥) بقجة من النسيج المطرز، من صناعة إيران في القرن ١١هـ (١٧م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

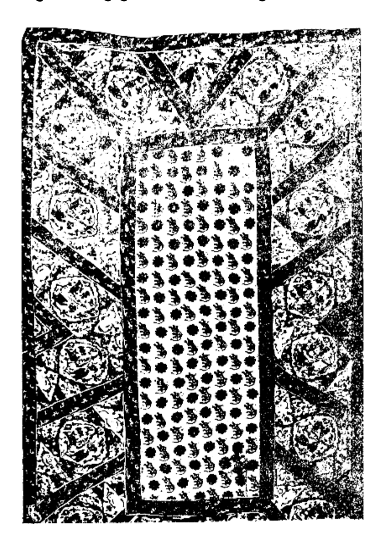
وكانت أعظم مراكز النسج في العصر الصفوي تبريز وهراة ويزد وأصفهان وقاشان ورشت مشهد وقم وساوه وسلطانية واردستان وشروان.

وقد وصلت إلينا أسماء بعض النساجين الإيرانيين في هذا العصر. مثل غياث

وعبد الله وحسين ويحيى ومعز الدين بن غياث وإيان مُحَمَّد في القرن العاشر الهجري (١٦م) ومُحَمَّد خان وعلي وإسماعيل قاشاني ومعين ومغيث وآفا محمود في القرن الحادي عشر.

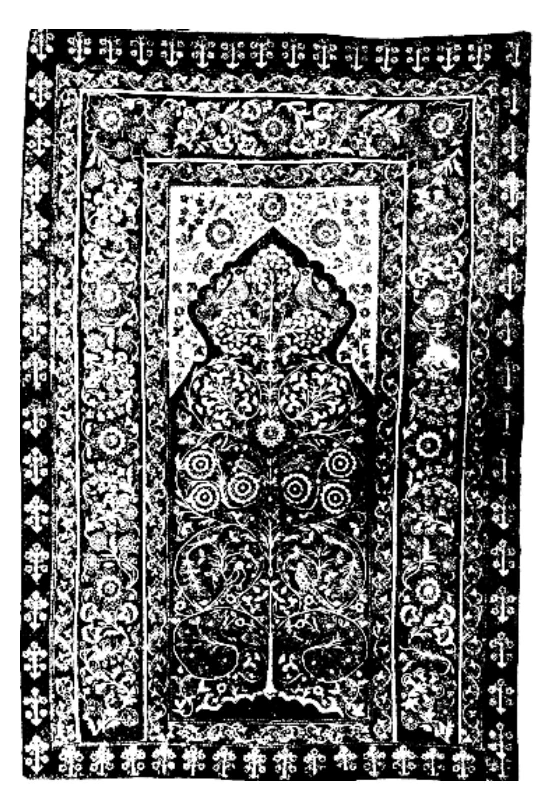


(شكل ١٢٦) رداء من الديباج. من نسج إيران في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) محفوظ في متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا

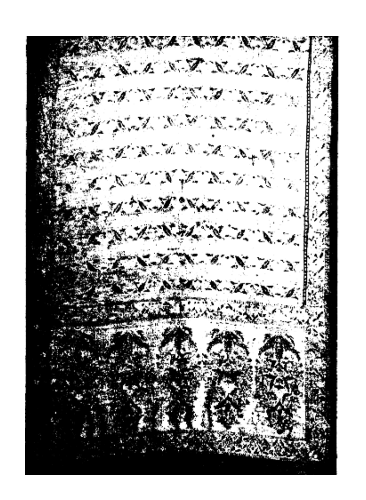


(شكل ١٢٧) قطعة من نسيج مطرزة في إيران من القرن العاشر الهجري (١٦م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا ريب في أن أبدع المنسوجات الصفوية هو المخمل (القطيفة) ذو الرسوم القوية والألوان الجميلة المتلائمة. وقد اشتهرت بإنتاجه مدينة قاشان في القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر (١٦– ١٧م). وامتاز برسومه التي تشبه إلى حد كبير رسوم الصور في المخطوطات. ولما تولى الشاه عباس الأكبر سنة ٩٨٥هـ (١٥٨٧م)، وكان كما نعرف من أعظم رعاة الفن والفنانين في إيران، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين، وأنشأ المصانع لنسجهما في شتى البلاد الإيرانية ولاسيما أصفهان.



(شكل ١٢٨) قطعة نسيج مطرزة بالحرير، من صناعة إيران في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ومحفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ١٢٩) حزام من الحرير. من إيران في القرن ١١هـ (١٧م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وكان إنتاج المنسوجات الإيرانية عظيماً في بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ولكن الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغاني، وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة، ولاسيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم "قلم كار" وكانت تصنع بمدينة قاشان في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) وازدهرت صناعتها بعد ذلك في أصفهان وفي الهند أيضاً، وأصبحت في القرن الماضي من أهم صادرات الشرق إلى أوربا.

المنسوجات في الأندلس

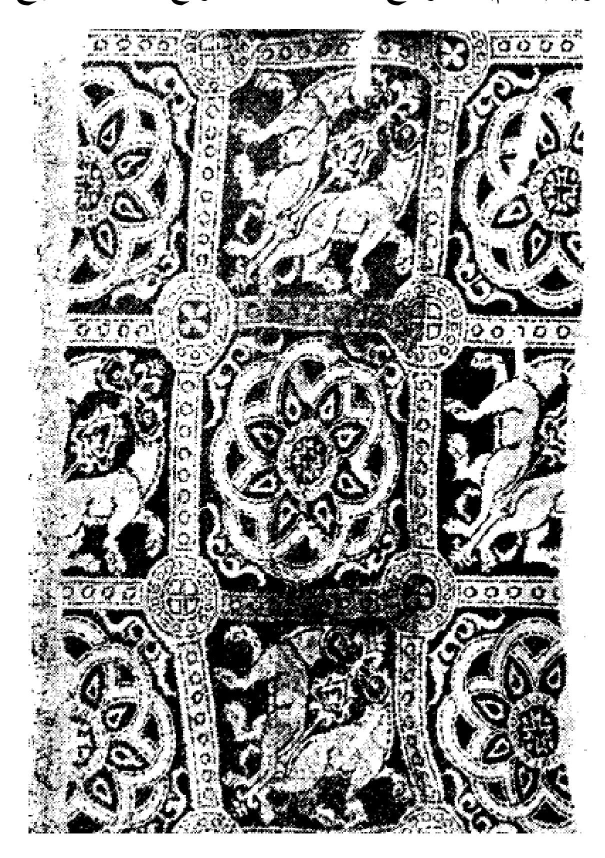
أدخل العرب في الأندلس نظام الطراز، وازهرت على يدهم صناعة النسج في مراكز مختلفة من شبه الجزيرة الأسبانية وقد ذكر المؤرخون في العصور الوسطى أن قصب السبق في هذا الميدان كان لمدينة المرية، فأشار الإدريسي إلى أنه كان بها في عصر المرابطين من طرز الحرير ثمانمائة طراز "يعمل بها الحلل والديباج والقلاطون والأصبهاني والجرجاني والستور المكالة والثياب المعينة والخمر والعتابي والمعاجر وصنوف أنواع الحرير" أما أهم المراكز الأخرى لصناعة النسج في الأندلس فمالقة واشبيلية وغرناطة ومرسية. وفضلاً عن ذلك فقد أشار بعض المؤلفين في العصور

الوسطى إلى أن تربية دودة القز أدخلت إلى الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠م) على يد أسرة من الشام ثم ازدهر استخراج الحرير في الأندلس وأصبح يصدر منها إلى سائر البلاد في أوربا والعالم الإسلامي.

ولعل أقدم المنسوجات التي تنسب إلى الأندلس قطعة محفوظة في المجمع الأسباني للعلوم التاريخية بمدريد. وهي من خيوط الحرير والذهب وقوام زخرفتها شريط فيه جامات تضم رسوم أشخاص جالسين ورسوم سباع وطيور وحيوانات أخرى، وفيه سطران من الكتابة الكوفية، نص ما يقرأ منها: "بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن والدوام للخليفة الإمام عبد الله هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين" ولنلاحظ في رسوم هذه التحفة وكتابتها أنها تشبه إلى حد كبير رسوم بعض المنسوجات الفاطمية حتى تساءل بعض مؤرخي الفنون الإسلامية عما إذا كان محتملاً أن نظن أنها لم تصنع في الأندلس نفسها. ولكننا نستبعد أن نكون من صناعة مصرية، لأن الخليفة هشام الثاني الذي تنسب إليه هذه التحفة حكم الأندلس بين عامي ٣٦٦و ٣٩٠هـ (٩٧٦و ١٠٠٩م) بينما تشبه زخارف هذه التحفة ما نراه على المنسوجات الفاطمية في عصر المستنصر الذي كان يحكم في مصر بين عامي ٩٢٧و ٩٨٧هـ (١٠٣٥ و١٠٩٤م). ولكنها بعيدة بعض الشيء عن الزخارف الفاطمية المعاصرة لها في عصري العزيز والحاكم. وفضلاً عن ذلك فإن الرسوم الآدمية في زخارف هذه التحفة الأندلسية تشبه الرسوم الآدمية التي نعرفها في زخارف العلب العاجية الأندلسية في القرن الرابع الهجري (١٠م) وهي زخارف لم يقبل على استعمالها النساجون في مصر.

وفي متحف كوبرينيون **Cooper Union** بنيويورك قطعة من الحرير قوام الزخرفة فيها دوائر متقاطعة تضم رسوم أشخاص في منظر شراب، ويشبه أسلوبهم الفني رسم الأشخاص على العلب العاجية الأندلسية في القرن الخامس الهجري (١١م)، مما يرجح معه أن هذه التحفة من صناعة هذا القرن. كما أن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من الديباج تتألف زخارفها من دوائر فيها رسم موسيقيين يحملون الدف، ويذكر هذا الرسم بالرسوم الآدمية التي نعرفها في التحف السلجوقية في القرن

السادس الهجري (١٢م). فالراجح أن تلك التحفة ترجع إلى هذا التاريخ.



(شكل ١٣٠) قطعة من الديباج الأحمر والزبدي اللون. من الأندلس في القرن السادس أو السابع الهجري (١٢- ١٣م). محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت

ومن المنسوجات الأندلسية المشهورة قطعة من الديباج ذي الخيوط الحريرية والذهبية، كانت تحفظ فيها وثيقة في محفوظات كاندرائية سلمنكة بأسبانيا، من عهد فرناندو الثاني ملك ليون في القرن السادس الهجري (١١٥٨- ١١٨م) والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى عصر هذا الملك، وقوام زخرفتها من أشرطة ذات كتابات كوفية وتؤلف دوائر فيها رسوم طيور متدابرة ولافتة رؤوسها. وبين الدوائر نجوم حولها زخارف نباتية.



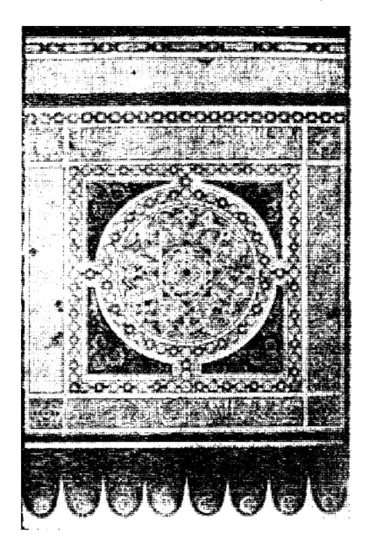
(شكل ١٣١) نسيج حريري من الأندلس في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م)
في متحف الفنون التطبيقية في برلين

وكان هذا النوع من الزخرفة محبوباً للنساجين في الأندلس. وقد وصلت إلينا قطع ترجع إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م) ومن بينها قطعة في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ١٣٠) وقطعة أخرى في متحف الفنون التطبيقية ببرلين (شكل ١٣١) وتتكررفي شريط هذه القطعة الأخيرة عبارة "البقا لله"، في أسلوب زخرفي، فتبدو مقروءة حينا ومقلوبة من اليسار إلى اليمين حيناً آخر.

وهناك مجموعة أخرى من المنسوجات المنسوبة إلى الأندلس تمتاز زخارفها بالدوائر التي تضم رسوماً عنيفة المظهر قوية الطابع بعضها آدمي وبعضها الآخر أشكال حيوانات وطيور. ومن أبدع ما نعرفه من هذه المجموعة قطعتان في متحف فيش **Vich** بأسبانيا، الأولى قوام زخرفتها دوائر من الأشرطة ذات الرسوم الحيوانية وتضم كل دائرة رسم رجل ذي لحية وشعر غزير يضم بين ذراعيه أسدين. وفوق الدوائر شريط من الكتابة الكوفية، أما القطعة الثانية فإن أشرطتها الداخلية تضم حيوانيين مجنحين ولكل منهما رأس آدمي.

ومن الأقمشة الأندلسية المشهورة علم أو ستار من خيمة، ومحفوظ الآن في أحد الأديرة بمدينة برغش **Monasterio de les Huelgas, Burgos**، طوله ٣١٧

وعرضه ٣١٧ سنتيمترا، وقوام زخرفته رسوم نباتية وهندسية ٠شكل ١٣٢) تشبه رسوم الصفحات المذهبة في بداية المخطوطات، وعليه خمسة أسطر من الكتابة الكوفية نصها، العلوي: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ" والأوسط: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ} [الصف: ١٠] والأيسر: {ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنتُمْ تَعْلَمُونَ* يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ} [الصف: ١١-١٢]. والسفلى: {تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ ذَلِكَ} [الصف:١٢].



(شكل ١٣٢) علم أو ستار من الأندلس في القرن السادس الهجري (١٢م) محفوظ في أحد أديرة مدينة برغش

ومن منتجات الأندلس في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤- ١٥م) نوع من المنسوجات تشبه زخارفه رسوم كثير من زخارف قصر الحمراء، ولذلك فإنهم ينسبونه إلى طراز هذا القصر. ويمتاز هذا النوع برسوم الأطباق النجمية والأشرطة المتداخلة والجدائل والأشكال الهندسية، مما يجعل زخارفه تبدو كأنها رسوم مجموعة من بلاط القاشاني وفضلاً عن ذلك فإننا نجد فيه أشرطة من الكتابة بالخط الكوفي ذي الحروف الزخرفية المتشابكة وقد كان الإقبال عظيماً على هذه المنسوجات ذات

الزخارف الهندسية فيما بين القرنين الثامن والعاشر بعد الهجرة (١٤– ١٦م) ولكنها عرفت في القرن السابع كما يبدو من زخارف قطع موزعة بين متاحف مدريد ونيويورك وروما ولندن وغيرها. وكانت كلها جزءاً من ثوب أخرج سنة ١٨٤٨م من قبر الأمير دون فيليب ابن فرديناند القديس ملك أسبانيا. وقد مات هذا الأمير سنة ١٢٧٤م ودفن في مدينة صغيرة **Villalcazar de Sirga** من أعمال بلنسية. وقوام الزخرفة في هذه القطع أشرطة متشابكة ونجوم ودوائر ومربعات وأشرطة من الكتابة الكوفية الزخرفية والكتابة بخط النسخ المغربي.

المنسوجات في الطراز العثماني

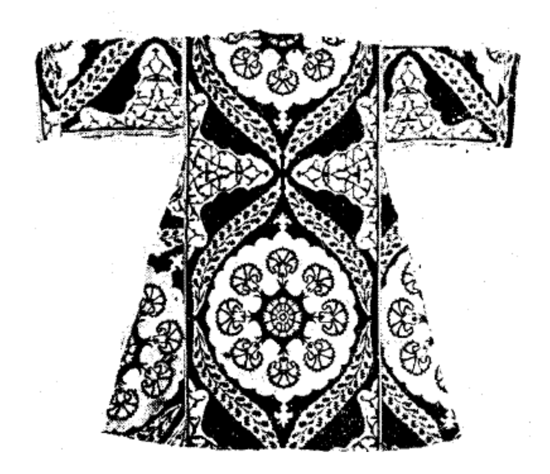
ازدهرت صناعة النسج في الإمبراطورية العثمانية وكان أهم منتجاتها الديباج والمخمل (القطيفة). ومعظم هذه المنتجات النفيسة كان فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٦– ١٨م). ولكن هناك بعض قطع يمكن نسبتها إلى القرن التاسع الهجري (١٥م)، لأن زخارفها تشبه زخارف المنسوجات التركية في ملابس الاشخاص المصورين في اللوحات الفنية الإيطالية التي ترجع إلى هذا القرن، ولاسيما لوحات المصور جنتيلي بليني **Gentile Bellinl** (١٤٢٩– ١٥٠٧م). وكانت أهم مراكز النسج في آسيا الصغرى بروسة واسكدار.

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية. ولم يكن في رسومها التنوع الذي عرفناه في رسوم المنسوجات الإيرانية، بل أقبل النساجون على رسوم الزهور كالقرنفل والخزامي والسوسن والورد وما إلى ذلك مما نجده أيضاً على الخزف والقاشاني الذي كان يصنع حينئذ في تركيا وسوريا ولاسيما في مدينة إزنيق (شكل ١٣٣).

كانت المنسوجات ذات الموضوعات الزخرفية الكبيرة المساحة تستعمل في الستائر والأغطية بينما كانت سائر الأقمشة تستعمل في الملابس النفيسة في شتى أنحاء الإمبراطورية العثمانية. وتغلب على المنسوجات التركية الألوان، الأحمر والأخضر

والأرجواني. كما أن نسجها كان يدخل فيه أحياناً خيوط الفضة المذهبة.

والملاحظ أن النساجين الترك نقلوا في موضوعاتهم الزخرفية كثيراً من العناصر الزخرفية الإيرانية ولاسيما الرسوم النباتية والمراوح النخيلية (بالمت)، كما نقلوا من المنسوجات الإيطالية، ولاسيما المخمل المصنوع في البندقية، رسوم الرمان وبعض العناصر الزخرفية التي سادت هناك في القرن الخامس عشر الميلادي. ولا عجب فقد كانت المنسوجات الإيرانية والإيطالية كثيرة في تركيا فضلاً عن أن السلاطين العثمانيين ولاسيما سليمان القانوني استقدموا الفنانين الإيرانيين من إيران وألحقوهم بخدمة البلاط وشجعوا كثيراً منهم على النهضة بصناعتي النسج والخزف.



(شكل ١٣٣) رداء من المخمل. من تركيا في القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م)

وكان قصب السبق في إنتاج المخمل معقوداً لمدينة بروسة (شكل ١٣٤) وأقبل النساجون فيها على الإبداع في ترتيب رسوم الزهور والنباتات في شتى الأوضاع وفي مختلف الجامات والمناطق. كما استعملوا زخارف على هيئة المروحة وأخرى على شكل دائرة تضم رسم هلال تحف به زخرفة متعرجة تشبه رسم السحب الصينية.



(شكل ١٣٤) غطاء سرج من المخمل المصنوع في بروسة في القرن العاشر الهجري (١٦م).

ولا شك في أن الديباج التركي من أبدع ما أخرجته مصانع النسج في العالم الإسلامي. ولعل أكثر الموضوعات الزخرفية انتشاراً فيه المناطق البيضية الشكل والمملوءة برسوم الزهور المختلفة.

وقد انتشرت زخرفة المنسوجات بالتطريز في العصر العثماني في آسيا الصغرى وفي أملاك الدولة العثمانية في البلقان. ولم تكن الموضوعات الزخرفية المطرزة تختلف كثيراً عن الموضوعات المألوفة في المخمل والديباج.

ومن أنواع المنسوجات العثمانية أقمشة من الحرير عليها كتابات في أشرطة أفقية أو متعرجة (شكل ١٣٥). وكانت تنسج لتكسي بها القبور والأضرحة. وتشمل كتاباتها بعض الآيات القرآنية أو العبارات المألوفة في الدين الإسلامي كالشهادتين أو أسماء الخلفاء الراشدين أو "الله ربي ولا سواه، مُحَمَّد حبيب الله" أو بعض الأحاديث النبوية المشهورة.



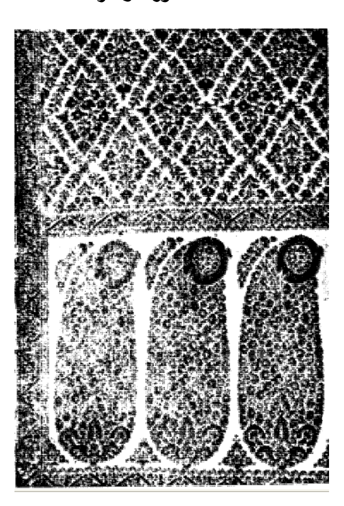
(شكل ١٣٥) قطعة من النسيج العثماني في القرن الحادي عشر أو الثاني عشر بعد الهجرة (١٧-١٨م)، محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

المنسوجات في الهند

كان طبيعياً أن تزدهر صناعة النسج في الهند بعد الفتح الإسلامي، لأن الهنود حازوا قصب السبق في هذه الصناعة منذ العصور القديمة، وذاع صيتهم في نسج الأقمشة القطنية الدقيقة. وقد أقبل الأباطرة المغول في العصر الإسلامي على تشجيع هذه الصناعة وفرضوا عليها رقابة حكومية على نحو ما عرف في سائر أنحاء العالم الإسلامي. فازدهر على يدهم نسج الديباج ولاسيما في لاهور وبنارس وأحمد آباد وأورنجباد. وكان الديباج الهندي غنياً بما فيه من الخيوط الذهبية والموضوعات الزخرفية الفاخرة، وحسبنا ما نراه في المنسوجات المستعملة في ملابسي علية القوم في الصور المنسوبة إلى هذا العصر. وكانت رسوم الزهور والفروع النباتية القريبة من الطبيعة عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة في المنسوجات الهندية (شكل ١٣٦).



(شكل ١٣٦) قطعة من النسيج الهندي المطرز في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٣٧) شال من الكشمير. هندي من القرن ١٢هـ (١٨م)

وأتقن الهنود تزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة وأخرجت مصانعهم كميات عظيمة من هذه المنسوجات كانت تصدر إلى شتى أنحاء العالم. كما أتقنوا في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) صناعة شيلان الكشمير ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة. وكان قوام زخارفها الرسوم النباتية الدقيقة غير ذلك من الموضوعات الزخرفية المألوفة في الطراز الهندي (شكل ١٣٧).

السجاد

السجاجيد المصرية في فجر الإسلام وفي العصر الفاطمي

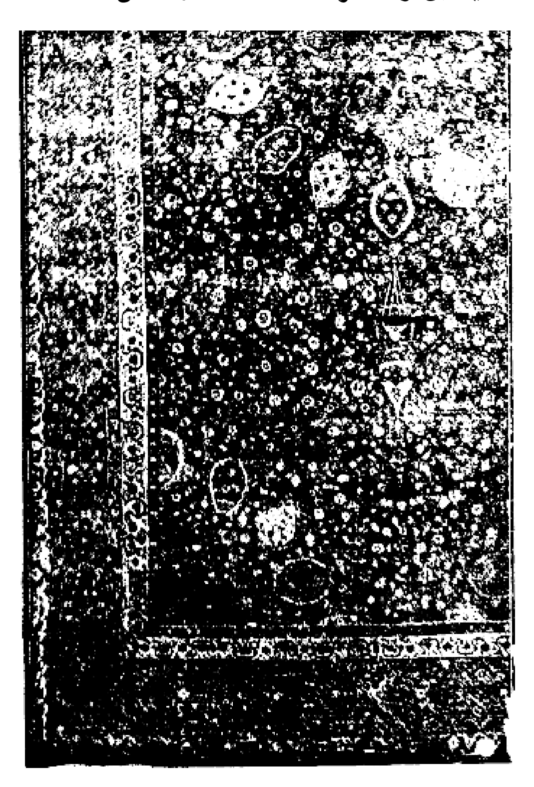
كشفت دار الآثار العربية في حفائرها بالفسطاط قطعاً من السجاد ذات شأن عظيم في دراسة السجاد في فجر الإسلام.، ومن بينها قطعة عليها بقية تاريخ يرجح أنه سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١م). وفي بعض المتاحف والمجموعات الفنية قطع من هذا النوع تشهد كلها بأن صناعة السجاد كانت معروفة في مصر في القرن الثالث الهجري (٩م) وأن خيوط الكتان كانت تستعمل في السدى واللحمة وأن العقد كانت على خيوط اللحمة وأن السجاد الذي كان يصنع في ذلك العصر لم يكن كبير المساحة. وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من السجاد عليها كتابة بخط كوفي دخلته الزخرفة والراجع أنها ترجع إلى العصر الفاطمي. ولا ريب في أن صناعة السجاد كانت زاهرة في مصر الفاطمية، فقد أشار المقريزي إلى شهرى مدينة أسيوط في إنتاج السجاد الذي يشبه سجاجيد أرمينية. وقد ذكر اليعقوبي ذلك قبل المقريزي بعدة قرون.

السجاجيد الإيرانية

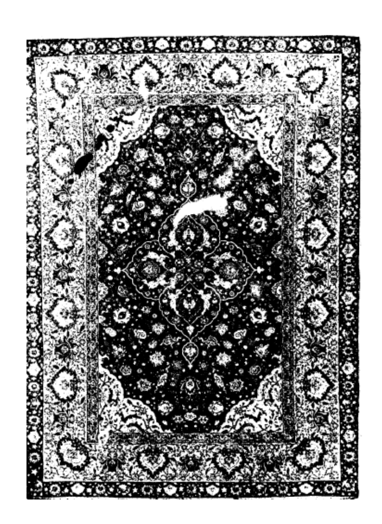
ترجع شهرة إيران في صناعة السجاد إلى العصور القديمة فقد كانت تصدره إلى الأغريق ثم إلى البيزنطيين ثم إلى الغربيين في العصور الوسطي.

وكان الإيرانيون يصبغون خيوط السجاد بالألوان النباتية والحيوانية قبل نسجها. والسجاد الإيراني، كسائر السجاجيد اليدوية الشرقية، له خميلة مستقلة عن رقعته، والرقعة نسيج عادي له سداه وله لحمته، أما الخميلة فحصل مستقلة من الصوف الممشوط تعقد من أواسطها على خيوط السدى. أما في السجاد المكني الغربي، فإن الخميلة تكون من الرقعة، إذ أنها ليست إلا نتوءات خرجت بها خيوط الرقعة عن

مستوى الرقعة نفسها. والمعروف أن نوع العقدة يختلف باختلاف البلاد. فالعقدة الفارسية تلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنما تحتضنه من تحته احتضاناً وفي كلتا الحالتين من التفات واحتضان ينتهي طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من الخميلة. أما في العقدة التركية فتلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غائصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معاً متلامسين إلى وجه الرقعة فيحلان محلهما من خميلة البساط.



(شكل ١٣٨) سجادة إيرانية محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ٩٤٦هـ (١٥٤٠م) وعليها اسم صناعتها طمقصود قاشاني" وكانت بمسجد الشيخ صفي الدين في أردبيل



(شكل ١٣٩) سجادة حريرية ذات صرة، من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (١٦م) محفوظة في متحف جوبلان بباريس

ويرجع جمال السجاد الإيراني وشهرته إلى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها، وإلى متانة الصناعة، والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربي خصيصاً ويعني بنظافة صوفها لينسج منه السجاد، كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة.

وترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى العصر السجلوقي؛ ولكن الحق أن صناعة السجاد الإيراني تطورت ببطء في العصر الإسلامي ولم تبلغ أوج عزها إلا في القرن العاشر الهجري (١٦م) ثم بدأت في الاضمحال منذ بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨م).

والراجح أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (١٥م) ومما يؤسف له أن السجاجيد التي ترجع إلى ما قبل العصر الصفوي لم يصل إلينا منها شيء يستحق الذكر؛ والذي نعرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية واللوحات الفنية الأوربية التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي. وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات

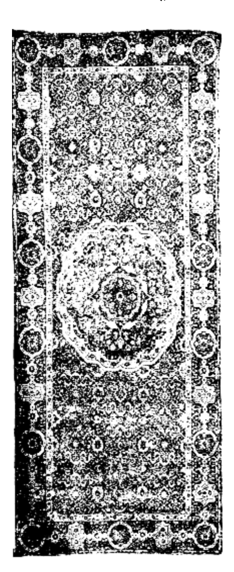
زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة. وفي القرن التاسع الهجري (١٥م) كانت الزخارف هندسية فحسب، كما نرى في نوع منها يشبه السجاجيد التركية التي أطلق عليها اسم هانس هولين **Hans Hollin** الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧– ١٥٤٣م) ورسم في بعض صوره سجاجيد من هذا النوع.

وأقدم المعروف من السجاجيد الإيرانية الصفوية ترجع إلى القرن العاشر (١٦م) ففي نتحف بولدي بدزولي **Poldi Pezzoil** في ميلان سجادة مؤرخة من سنة ٩٢٩هـ (١٥٢٣م) وعليها اسم صانعها "غياث الدين جامي"

ومن أشهر هذه السجاجيد الإيرانية القديمة سجادة طولها ١١.٥١ متراً وعرضها ٥.٣٤ وهي تحفة فنية نادرة المثال (شكل ١٣٧) محفوظة الآن في متحف فكتوريا وألبرت بلندن وكانت قبل ذلك في مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفي الدين جد ملوك الأسرة الصفوية. وفي وسط هذه السجادة جامة أو صرة كبيرة وحولها جامات أخرى صغير وبيضية. والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان البراقة. أما الأركان ففي كل منها رسم يتألف من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة. وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلاً عن رسوم الزهور والزخارف النباتية. وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيت شعر لحافظ الشيرازي، وتحته العبارة الآتية: "عمل بنده دركاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦" أي عمل خادم الأعتاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦هـ (١٥٣٩م).

وكانت أهم المراكز لصناعة السجاد في إيران أصفهان وقاشان وتبريز وكرمان وهراة وقراباغ وشيراز وهمدان ويزد. وقد ذهب بعض رجال الفنون إلى تقسيم السجاجيد بحسب زخارفها وذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها؛ ولكن الوصول إلى هذا التقسيم الأخير ليس سهلاً ميسوراً لأن البيانات الصحيحة

بهذا الشأن نادرة جداً، فضلاً عن أن المصانع في البلاد الإيرانية المختلفة كانت تقلد أي طراز ينال رواجاً كبيراً ولو كان موطنه في بلد آخر. وعلاوة على ذلك فإن مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الاختيار لسهولة الوصول إليها ولكثرة المواد الأولية حولها، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه في مصانع البلاط بالعاصمة أو في بلد كبير آخر. ومع ذلك فإن بعض المراكز الفنية كانت تحتفظ في منتجاتها بميزات خاصة. والحق أن من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية إلى أنواع مختلفة بحسب زخارفها، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع إلى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة، ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب إليها أنواع بالذات، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها إلى أي مدينة بالذات.



(شكل ١٤٠) سجادة ذات جامة. من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس

ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الصرة أو الجامة. وكانت تصنع على الخصوص في شمالي إيران ولاسيما في تبريز وفي قاشان. وأحسن السجاجيد المعروفة من هذا النوع ترجع إلى القرن العاشر (شكل ١٣٩) لأن الاضمحلال دب

إليها منذ نهاية القرن التالي.

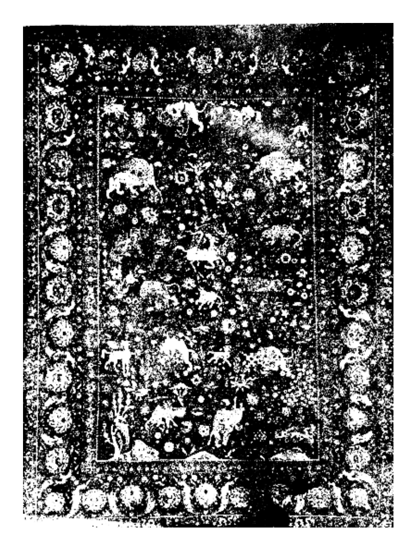
وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة في الوسط، ذات أشكال مختلفة أو فصوص. وقد يمتد من طرفي الجامة العلوي والسفلي موضوع زخرفي أو إناء معدني إلى جانبي السجادة والغالب أن تكون الأركان أرباع جامات والأرضية من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة عن الطبيعة، فضلاً عن رسوم السحب الصينية (شكلي ١٣٩و ١٤٠). واستعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق بمختلف درجاته والأصفر والأبيض والرمادي. وقد يحدث أن تدخل رسوم الحيوانات والطيور في زخارف السجاجيد ذوات الجامات (شكل ١٤١).

أما السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية فالراجح أن المراكز الرئيسية لصناعتها كانت في شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦- ١٧م). وقد تدخل الرسوم الآدمية في زخارف بعض هذه السجاجيد فنرى رسوم عشرات الحيوانات فوق أرضية من الزهور والأشجار وتقوم بينها رسوم الفرسان في الصيد، ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادتان مشهورتان إحداهما كانت محفوظة في متحف فينا والأخرى في متحف الفنون الزخرفية بباريس. ومن أجمل السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية البحتة سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان. وزخارفها في ستة صفوف، ونرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور والإطار من مراوح نخيلية بكل منها طائران بريان (شكل ١٤٢). وقد يعني في رسوم بعض السجاجيد الإيرانية ذات الرسوم الحيوانية برسوم الأرضية من زهور ونبات بحيث لا تكاد ندري لأي العنصرين يمكن أن تكون الصدارة وأيهما يمكن اعتباره الزخرفة الثانوية. ويبدو ذلك جلياً في سجادة من صناعة تبريز محفوظة في متحف المنسوجات بمدينة ليون (شكل ١٤٣). كما أن رسوم الحيوان تبدو ثانوية في زخارف بعض السجاجيد الإيرانية إلى جانب الجامات والزهور والنبات، ومن أمثلة هذه السجاجيد واحدة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ١٤٤).

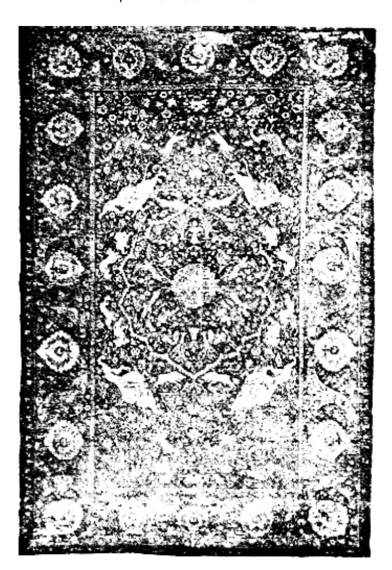


(شكل ١٤١ سجادة من الحرير. من صناعة إيران في القرن ١١هـ (١٧م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

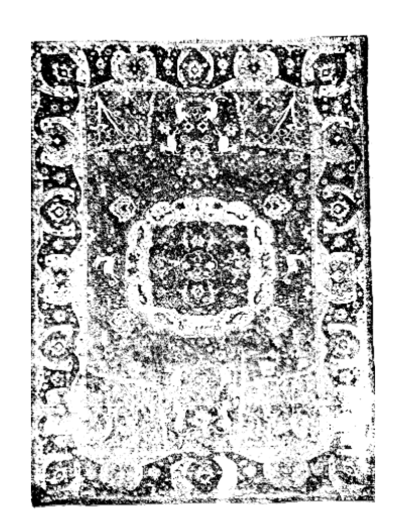
وينسب إلى هراة نوع من السجاجيد المزينة برسوم الزهور (١٤٥) ويرجع معظمها إلى النصف الثاني من القرن العاشر الهجري وإلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر (١٦– ١٨م). وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية ورسوم سحب صينية. وأرضيتها في معظم الأحيان حمراء اللون، بينما الإطار أخضر. ونلاحظ في سجاجيد هراة المصنوعة في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر) وأنها تحتوي، فضلاً عن الزخارف المعروفة في القرن السابق، على وريقات طويلة مقوسة وأنها أقل دقة في الصناعة وتلاؤماً في الألوان.



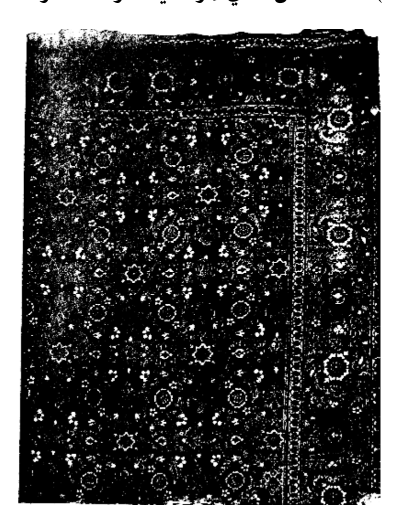
(شكل ١٤٢) سجادة حريرية ذات زخارف من رسوم الحيوان. صنعت بمدينة قاشان في القرن العاشر الهجري (١٦م).



(شكل ١٤٣) سجادة من صناعة تبريز في القرن العاشر الهجري (١٦م) ومحفوظة في متحف المنسوجات بمدينة ليون



(شكل ١٤٤) سجادة من شمالي إيران في القرن العاشر الهجري (١٦م)



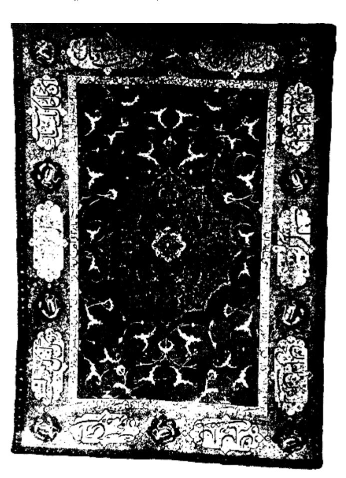
(شكل ١٤٥) رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة من صناعة هراة في القرن ١٢هـ (٨م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما يزين بزخارف فروع نباتية منثنية (أرابسك) تتكرر وتمتد فتغطى مساحة السجادة كلها، ومن أمثلة هذا النوع سجادة كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ١٤٦) ويرجح أنها من صناعة شمالي إيران، وأرضيتها زرقاء. وقد يحدث أن تجمع السجادة بين زخارف الأرابسك

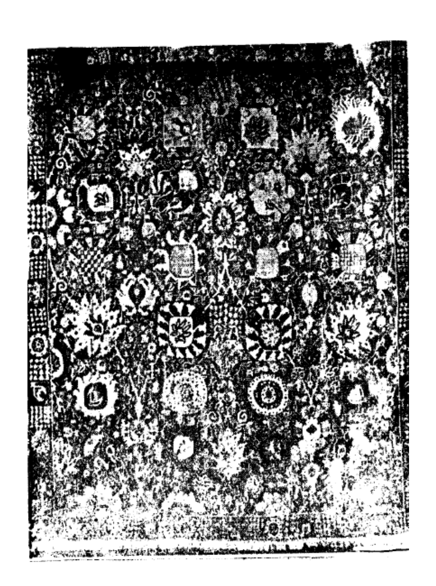
والجامة، مضافاً إليهما بحور أو مناطق من الشعر الفارسي، ومن أمثلة ذلك سجادة مشهورة في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ١٤٧).



(شكل ١٤٦) سجادة إيرانية ذات زخارف من "الأرابسك" من القرن الحادي عشر الهجري (١٢م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

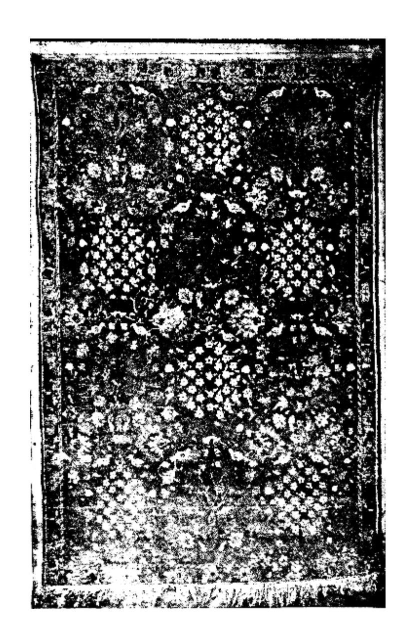


(شكل ١٤٧) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية. من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠هـ (١٦م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ١٤٨) رسم جزء من سجادة ذات زهريات، من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٦م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

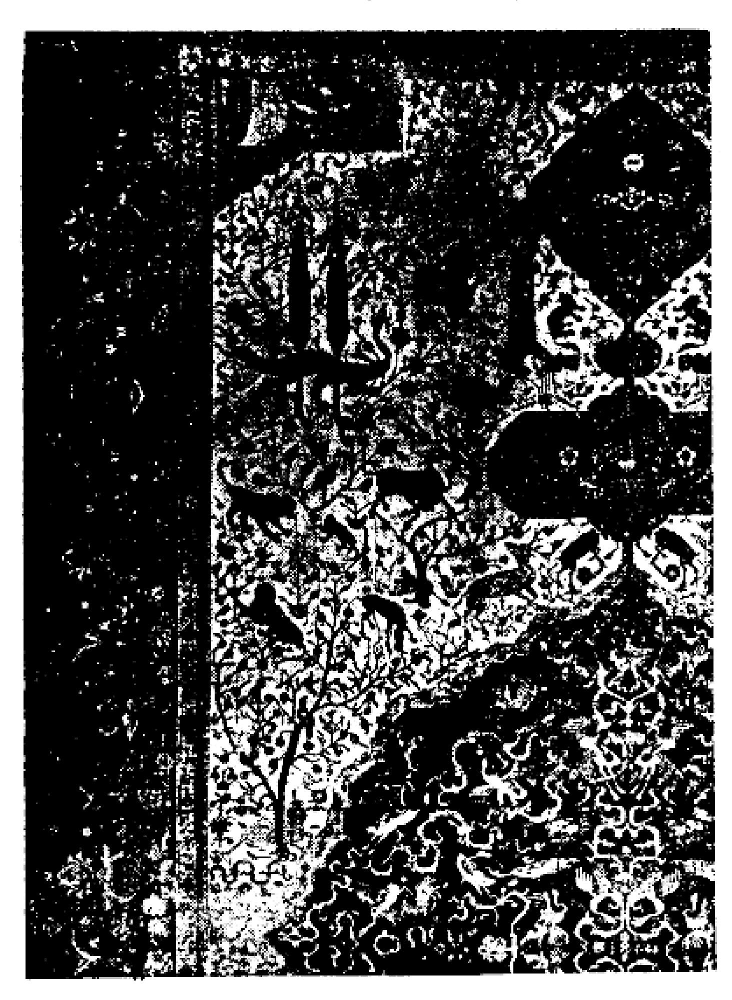
ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الزهريات. والراجح أنها كانت تصنع في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) ولاسيما في الأقاليم الوسطى من إيران. وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه في بعض الأحيان. وقد غلبت تلك التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن في زخارفه رسوماً تشبه الزهريات ، وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور (شكل ١٤٨)، وليس فيه زخارف تتوسط السجادة، وإنما ترتب رسومه في توازن وتقابل حول محورها الأوسط. وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها ودقة صناعتها وكثافة وبرها وضيق إطارها وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور والمراوح النخيلية. كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والمذهبين والمجلدين، وأن الألوان التي استخدمت فيها مختلفة وبراقة وغير هادئة. أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها.



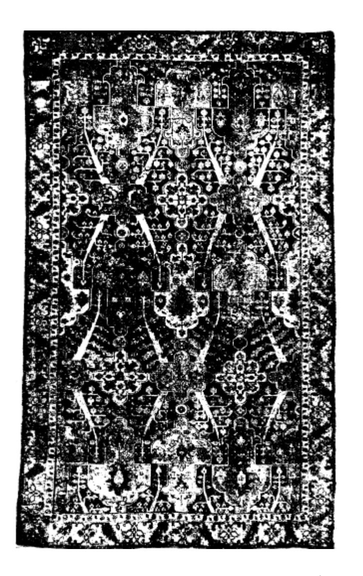
(شكل ١٤٩) سجادة ذات زخرفة من رسوم الأشجار. من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما تظهر فيه رسوم الأشجار، وقد تكون هذه الأشجار في العنصر الغالب في زخرفة السجادة، كما نرى في سجادة كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ١٤٩) ومساحتها ١٣٠× ١٩٧ سنتيمتراً، وأرضيتها حمراء، وقوام الزخرفة فيها أربعة صفوف أفقية من رسوم أشجار طيور. وترجع هذه السجادة إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) ولكنها تمثل مجموعة ذاعت صناعتها في القرن التالي. وقد تتكون الأشجار عنصراً بين العناصر الرئيسية الأخرى في السجادة، من جامات ورسوم حيوانات وطيور وزهور وسحب صينية، على نحو ما نرى في جزء من سجادة مشهورة كانت محفوظة أيضاً في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. وترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦م)، ومساحتها ٣٦٥× ٦٠٤ سنتيمتراً، وأرضيتها بيضاء، وقوام زخرفتها منظر طبيعي غني برسوم الأشجار والطيور والحيوانات (شكل ١٥٠). والملاحظ أن رسوم الطيور في هذه السجادة منسقة بحيث تبدو كأنها جزء من الفروع النباتية (الأرابسك)

ويفصلها بعضها عن بعض رسوم سحب صينية متقنة. وفضلاً عن ذلك فقد كانت أركان هذه السجادة مزينة برسوم آدمية ولكنها قصت ولم يبق إلا بعض أجزاء من هذه الرسوم الآدمية. وقد تدخل رسوم الأشجار في زخرفة السجاجيد ولكنها ترسم صغيرة وبعيدة عن الطبيعة في صفوف يراعى فيها القائل والتقابل (شكل ١٥١).



(شكل ١٥٠) سجادة من شمالي إيران في القرن العاشر الهجري (١٦م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ١٥١) سجادة ذات أشجار ومناطق، من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)



(شكل ١٥٢) سجادة إيرانية من النوع المعروف باسم السجاجيد البولندية من القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)

وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ١٥٣) سجادة صلاة من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٦م). في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال

وبين السجاجيد الإيرانية سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة، وقد غلب عليها اسم السجاجيد البولندية، لأنها كانت تنسب إلى بولندة حيناً من الزمن. ولكن الراجح أنها من منتجات مصانع البلاط بأصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري وبداية الحادي عشر (١٦– ١٧م) أما زخارفها فخليط من الزخارف النباتية في الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية (شكل ١٥٢). وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات قرن واحد بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان. وأهم الألوان المستعملة في هذا النوع من السجاجيد الأصفر والأخضر النافض والبرتقالي والأزرق الفيروزي والأحمر القرمزي. ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه في حالة غير جيدة. ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية المحفوظة في كاندرائية سان مارك بمدينة البندقية، أهداها سفير

الشاه عباس إلى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣م. والراجح أن هذه السجاجيد ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلائم الذوق الغربي كانت تصنع في إيران لتهدي إلى الملوك والأمراء في الغرب.

وكانت تصنع في شمال غربي إيران، ولا سيما تبريز، سجاجيد صغيرة للصلاة، امتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بخط النسخ والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة والمناطق التي تحف بها. ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب. ولكن الفنان لم يوفق في هذه السجاجيد إلى إتقان الزخرفة الكتابية. ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادة حريرية محلاة بخيوط من الفضة وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري وقد كانت في مجموعة السيدة بارافيتشيني ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمل ويلاحظ أن الزخرفة النباتية في ساحة هذه السجادة مرتبة على هيئة محراب وأن في إطاريها آيات قرآنية بخط النسخ، من بينها آية الكرسي، وكتابات أخرى بالخط الكوفي المربع (شكل ١٥٣).

ومهما يكن من شيء فإن السجاد- مثل الخزف- كان للإيرانيين ميداناً واسعاً لإظهار تفوقهم في اختيار الألوان. وقد بلغ ما استعملوه منها في بعض الأحيان زهاء عشرين لوناً في السجادة الواحدة. ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق في تزيينها بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في ألوانها. وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة في إنتاج السجاجيد التي يمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتي تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها. والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض، فأننا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل مجلساً من المجالس.

ولكن صناعة السجاد الإيراني فقدت منذ نهاية القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) قسطاً كبيراً من أسباب جودتها وامتيازها فتركت الصبغات النباتية في كثير من الأحيان واستعملت الأصباغ الصناعية، كما قلت العناية بمتانة الصناعة وتلاؤم

الألوان ودقة الرسوم، وظهرت الروح التجارية والرغبة في الإنتاج السريع للأسواق. فأصبح الفرق ملحوظاً بين السجاجيد الإيرانية في عصرها الذهبي وما غمر منها الأسواق منذ القرن الماضي. وأصبح التجار يقسمون هذه المنتجات الحديثة أقساماً عديدة فينسبونها إلى المدن التي تصنع منها أو على مقربة منها، مثل تبريز وأصفهان وهمدان وقاشان وقزوين وسلطا نباد وطهران وهراة ومشهد وكرمان وشيراز ويزد أو إلى المناطق أو المقاطعات التي تصنع فيها، مثل كردستان وقراباغ أو إلى المدن التي تصدر منها بعد أن تصنع في المناطق القريبة منها، مثل كرمنشاه وبروجود أو إلى القبائل التي تصنعها مثل البختياري والأفشار. ولكن الكلام على تقسيم هذه السجاجيد الحديثة لا محل له هنا فهي من منتجات الفنون الحديثة وقد بعدت الثقة بينها وبين الفنون الإسلامية البحتة.

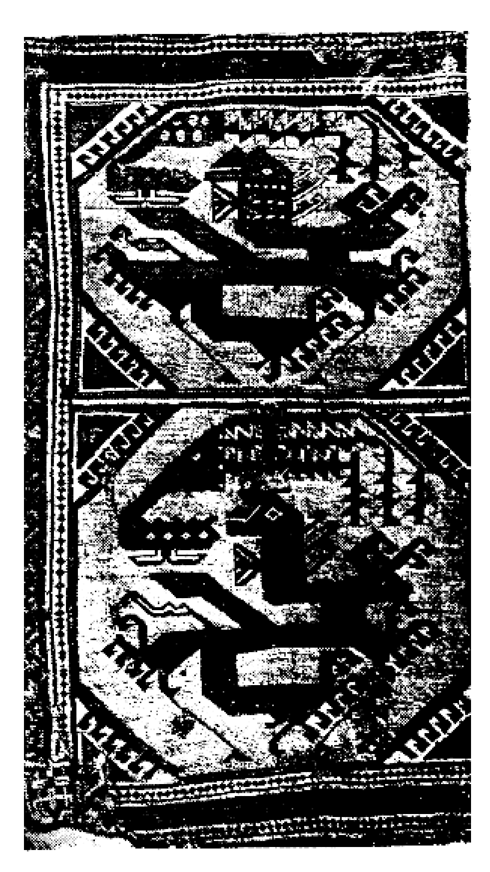
السجاجيد التركية

كانت آسيا الصغرى تعادل إيران في مقدار ما تنتجه من السجاد الذي كان يصدر إلى مختلف الآفاق. أما من حيث النوع فلا شك في أن بعض ضروب السجاد التركي من حقه أن يعد في أبدع السجاجيد الشرقية. وذلك لأن بلاد الأناضول وفيرة المراعي، يجود الصوف في جوها البارد وأرضها الجبلية، وعلى مقربة من مراكز النسج فيها مياه خالية من الأملاح يغسل فيها الصوف فتجود صباغته بعد ذلك. ومع هذا فإن السجاجيد التركية بوجه عام دون الإيرانية في النسج وجمال الألوان الزخرفة.

ونسج السجاد قديم في آسيا الصغرى. وقد أشار الرحالة مركوبولو في القرن الثالث عشر الميلادي إلى السجاجيد السلجوقية الجميلة في تلك البلاد. وكذلك ذكرها ابن بطوطة في القرن الثامن الهجري (١٤م). بل وصل إلينا ثلاث سجادات تركية قديمة ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السابع الهجري (١٣م). وكانت هذه السجاجيد محفوظة في جامع علاء الدين بمدينة قونية ثم نقلت منه إلى متحف الأوقاف في استانبول. والواقع أن مركوبولو ذكر مدينة قونية في مقدمة بلاد التركمان

أو الروم السلاجقة فقال إن أدق طنافس العالم وأبدعها كان ينسج فيها على أيدي السكان الذين كانوا مزيجاً من الترك والأرمن واليونان.

ويظهر في تلك السجاجيد التركية القديمة التي وصلت إلى العصر الحاضر معظم المميزات التي احتفظت بها السجاجيد التركية في العصور التالية. ومن هذه المميزات وجود ساحة أو أرضية متوسطة في السجادة، فيها الرسم الرئيسي، ويحيط بها إطار أو كنار قوامه أشرطة تختلف في العدد والعرض بحسب نوع السجادة فالساحة تشتمل على رسم هندسي بسيط مكرر أو على أشكال صغيرة متعددة الأضلاع مكررة في صفوف ومناطق منظمة. أما الإطار فمتوسط العرض وزخرفته من أشكال هندسية أو من حووف كوفية غير مقروءة، على النحو الذي نعرفه في كثيرة من التحف الإسلامية حين يعمد الفنانون إلى استعمال الكتابة الزخرفية فينقلون أطراف كلمات أو مقاطع حروف ويكررونها من غير رعاية للمعنى. ونسج السجاجيد المذكورة لا يزال غليظاً بعض الشيء، ولكن التنسيق بين الألوان الحمر والزرق والصفر فيها يشهد بمهارة وذوق فني لطيف. وطبيعي أن زخارفها عليها مسحة من البداوة ولا أثر فيها للرسوم النباتية أو رسوم الكائنات الحية، ومع أنها الأساس الذي قام عليه السجاد التركي في القرون التالية فإن أشبه السجاجيد بها كان ينسج في الأندلس والمغرب في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤-١٥م).



(شكل ١٥٤) سجادة من شرقي آسيا الصغرى في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

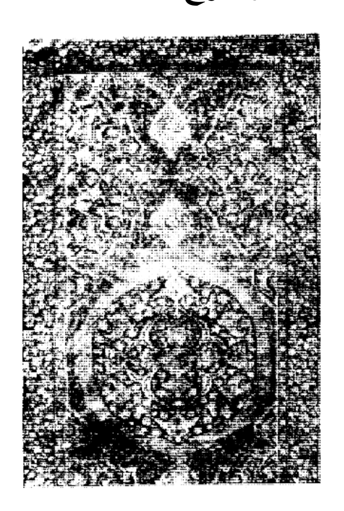
وأقدم ما نعرفه عن السجاجيد التركية بعد هذه المجموعة القديمة يرجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥م). وقد دخلته رسوم الحيوان والطير ولكنها رسوم بعيدة عن الطبيعة وقوامها خطوط مستقيمة تجعلها مجموعة من الأضلاع والزوايا. وخير مثال لذلك قطعة من سجادة كانت قبل الحرب الأخيرة محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. وأكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذي قضى على مجموعة السجاد في المتحف المذكور. وفي هذه القطعة منطقتان في كل منهما رسم هندسي لحيوانين خرافيين يتعاركان، وحول الرسم إطار من رسوم هندسية بسيطة (شكل ١٥٤). ولا يزال نسج تلك السجادة خشناً، وأما أرضيتها فصفراء، على

حين أن رسوم الحيوانات زرق وحمر. أما زخارف الإطار فحمر وسود، وفي المتحف التاريخي بمدينة استوكهلم قطعة من سجادة تشبه رسومها السجادة التي نحن بصددها، كما أننا نرى مثل هذه الزخارف على سجادة مصورة في إحدى اللوحات الفنية التي رسمها المصور الإيطالي دومبنيكو دي بارتولو **Domenico di Bartolo** نحو سنة ١٤٤٠م وهي محفوظة الآن في مدينة سيينا **Siena** بإيطاليا.

وفضلاً عن ذلك كله فإن رسوم بعض السجاجيد التركية قد وصلت إلينا مستعملة في الألواح الفنية التي خلفها فنانون هولنديون أو إيطاليون فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد، مما يشهد بأن تلك السجاجيد كانت تصدر إلى أوربا في زمن أولئك الفنانين. والحق أن كثيراً من قصور المدن الإيطالية وكنائسها القديمة تحتوي حتى الآن على تحف ثمينة من السجاد التركي القديم، بل إن أكثر ما في متاحف العالم من هذا السجاد وصل إليها من تلك القصور والكنائس. ومن الفنانين الإيطاليين والهولمديين الذين رسموا الطنافس التركية في ألواحهم الفنية جيوتو **Giotto** ودومنكودي بازتولو **Domenico di Bartolo** وفرا أنجلكو **Fra Angelico** وكاربتشيو **Carpacio** وهولباين **Holbein** وفان إيك **Van Eyck** ومملنج **Memling**.

والمعروف أن المنطقة الرئيسية لنسج السجاد في تركيا هي النجاد الواقعة في الأناضول على مسافة غير بعيدة من شاطئ البحر الأبيض المتوسط. فمنطقة عشاق وكوردهس وقولا- وكلها غربي آسيا الصغرى- لا تزال تنتج مقدراً كبيراً من السجاجيد التركية، وأصبحت أزمير منذ القرن العاشر الهجري (١٦م) قاعدة هامة لتصدير تلك الطنافس إلى أوربا حتى نسب إليها ضرب من الطنافس كان يصنع فيها أو على قرب منها، ولكن جل القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية في أزمير، وكانوا يشتغلون برسم زخارفه وتعيين مساحته والإشراف على نسجه بحسب الذوق الأوربي. وكانوا يقلدون في زخارفه رسوم السجاجيد الشرقية القديمة ولاسيما السجاجيد الإيرانية. ولكنهم كانوا أحياناً يستعملون رسوماً يرغب فيها عملاؤهم في

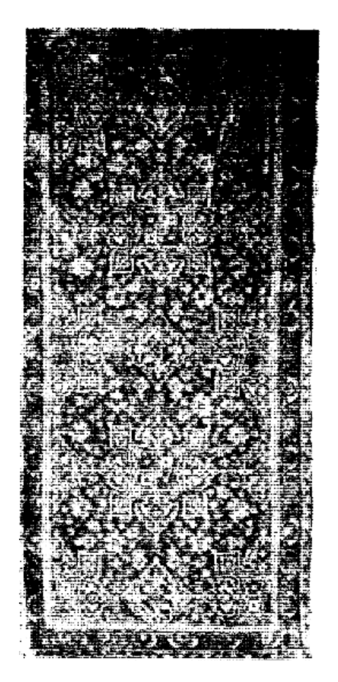
الغرب، ويلتزمون أبعاداً يعينها أولئك العملاء، وهي توافق حجرات البيوت المعدة لها في أوربا. والملحوظ مع هذا أن منطقة "عشاق" لا تزال تنتج حتى الآن طنافس تشبه السجاجيد التركية الأثرية التي كانت تنسج للأوربيين في أزمير، فأصبحت المجموعة كلها، قديمها وحديثها، تنسب إلى مدينة "عشاق" وكادت النسبة إلى أزمير أن تذهب. وليست الطنافس المنسوبة إلى عشاق نوعاً واحداً، بل هي أنواع. وتدل صناعتها على أنها من فصيلة واحدة. فأشهر أنواع تلك الطنافس سجاجيد كبيرة خشنة النسج تحتوي في وسطها على جامة (صرة) بيضية الشكل بوجه عام. وفي كل من أركان أرض السجادة ربع جامة أخرى، (شكل ١٥٥) وذلك مما يذكر الزخارف الإيرانية التي نجدها في العصر الصفوي على بعض ضروب الطنافس الإيرانية. وفي بعض الجلود والصفحات المذهبة والألواح القاشانية.



(شكل ١٥٥) رسم جزء من سجادة تركية كاملة من طراز عشاق في القرن ١٠هـ (١٦م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

والحق أن تأثر السجاجيد المنسوبة إلى عشاق بالطراز الإيراني بلى واضح. وفي بعض أنواع هذه السجاجيد تتكرر الجامات ويختلف حجمها وتتعدد أجزاؤها وتتألف أحياناً من رسوم صليبية الشكل أو شبه نجمية أو متعددة الأضلاع (شكل ١٥٦) وتحتوي الجامات وأجزاء الجامات وسائر أرض السجادة على رسوم فروع نباتية

وزخارف عربية "أرابسك" أما الإطار فمن شريط متوسط العرض بين شريطين ضيقن، وفي الشريط الأوسط رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور، وألوان هذه السجاجيد قوية ويغلب أن تكون أرضها حمراء أو حمراء قاتمة. أما رسومها فباللون الأصفر والأزرق والأخضر. ويرجع أقدم هذه الطنافس إلى القرن العاشر الهجري (١٦م) ولكن معظمه من القرنين التاليين وقد جاءت رسومه في اللوحات الفنية التي أخلفها بعض الفنانين الأوربيين في هذين القرنيين، ولا غرابة في تأثر تلك السجاجيد بالزخارف الإيرانية، فالمعروف أن كثيرين من الفنانين الإيرانيين قدموا إلى تركيا وعملوا في القصور العثمانية، فتلقى عليهم الفنانون الترك كثيراً من أساليب الصناعة والزخرفة ولاسيما في التصوير وصناعة الخزف والقاشاني والسجاد وثمة طنافس منسوبة إلى عشاق بعضها للصلاة كما يبدو من الرسم الشبيه بالمحراب في أرضيتها، وبعضها سجاجيد صغيرة كانت تصدر إلى البلقان. وسجاجيد الصلاة المنسوبة إلى عشاق نادرة. والمشهور منها الآن سجادتان: الأولى في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ١٤٧)، وكانت الثانية في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. كلتاهما ترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦م). وقوام الزخرفة في التحفتين شريط كبير من رسوم السحب الصينية يشغل النصف السفلي من الساحة الوسطى، ينثني ويضيق في أدناه ليضم رسماً هندسياً. وفي أركان السجادة والجزء الباقي من أرضها رسوم زهور وفروع نباتية وريقات محرفة عن الطبيعة. واللون الرئيسي في هاتين السجادتين هو الأزرق القاتم في الجزء الأكبر من الساحة الوسطى ثم الأحمر والأخضر في الرسوم وفي سائر الساحة. ونسجها خشن، ولكنه لا يعيب من رونق الزخرفة وتناسق الألوان وزهوتها.



(شكل ١٥٦) سجادة تركية من طراز عشاق في القرن ١٠هـ (١٦م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن السجاجيد التركية نوع ينسب إلى المصور الألماني هولباين Hans Holbein (١٤٩٧- ١٥٥٤م)، ويمتاز هذا النوع بزخارفه الهندسية البحتة التي يكثر فيها رسوم النجوم وأشباهها والأشكال الصليبية والمربعات والفروع النباتية المحرفة عن الطبيعة والمرسومة في أسلوب هندسي. أما الإطار فالغالب أن يكون متوسط العرض وأن تكون زخرفته من رسوم هندسية تقلد الحروف الكوفية. وألوان رسوم هذه الطنافس في الغالب صفر وزرق على أرض حمراء. وقد فقدت الرسوم النباتية فيها كل صلة بالطبيعة، فتعذر استبانة أصولها (شكل ١٥٨) والظاهر أن سجاجيد هولباين كانت منتشرة جداً في أوربا خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي والنصف الأول من القرن السادس عشر؛ فقد ظهرت رسومها في الألواح الفنية التي خلفها بعض أعلام الفنانين في ذلك العصر ولاسيما هولباين Holbein الألماني ولورنزو لوتو Lorenzo Lotto البندقي. ويضاف هنا أن المتاحف الغربية

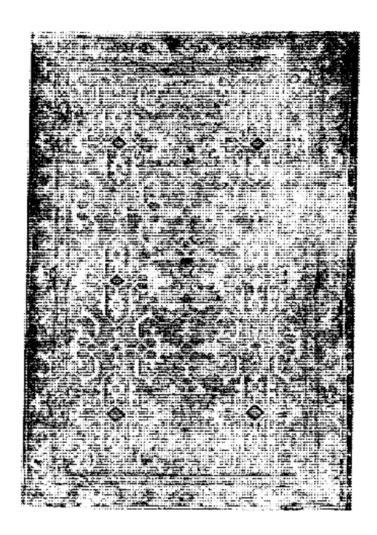
والمجموعات الفنية الخاصة غنية بهذا النوع من الطنافس التركية، ويظهر من رسومها في الألواح الفنية الباقية أن نسجها تطور قليلاً فانتهى في زخرفة الإطار إلى فروع نباتية منطلقة أو محبوسة في جامات. وفي القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) وصل تطور الرسوم النباتية في هذه الطنافس بوجه عام إلى أن شط بعدها عن الطبيعة حتى أصبح فهمها غير ميسور. ومعظم سجاجيد هولباين صغيرة تشبه سجاجيد الصلاة. وثمت ضروب من الطنافس التركية تشبه سجاجيد هولباين في زخارفها الهندسية، وإن كانت تخالفها قليلاً في اختيار الألوان أو في سعة الإطار أو ازدحام الزخرفة ومساحة الموضوعات الزحرفية وفي هيئاتها. وترجع هذه الطنافس إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م) ولا يمكن التمييز بين أنواعها المتخلفة إلا للاختصاصيين الذين تدرب بصرهم على تقدير تلك التحف والحكم عليها، لأن المرجع الأساسي في فهمها ليس الوصف، وإنما العين الدقيقة والخبرة الواسعة.



(شكل ١٥٧) سجادة تركية من طراز عشاق من القرن ١٠هـ (١٦م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن السجاجيد التركية نوع يعرف باسم الطنافس ذات الطيور، وهو ضرب من

السجاجيد زخارفه هندسية، وأرضه بيضاء، وفي النادر صفراء قاتمة، وفيه رسوم زهور ووريدات ورسوم عربية "أرابسك" محرفة عن الطبيعة ويبدو بعضها أحياناً كأنه رسم طير ذي رأسين في اتجاهين مختلفين (شكل ١٥٩). والحق أنها تشبه طنافس "عشاق" في بعض أساليبها الفنية، ولاسيما رسوم الإطار. ويرجع عصرها إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) كما يظهر من تاريخ بعض الألواح الفنية التي رسمت فيها.



(شكل ١٥٨) سجادة تركية من طراز هولباين في القرن ١١هـ (١٧م) في مجموعة كرستيان جراند

وثمة نوع آخر يعرف باسم الزخرفة الصينية المسماة "تشينتاماني" والتي تسمى أحياناً زخرفة "البرق والكور" أو زخرفة "السحب والأقمار"، وذلك لأن الرسم الذي يتكرر في أرض السجادة يتألف من ثلاث كور على هيئة مثلث وتحتها خطان صغيران ضيقان فيهما تعرج بسيط. أما الإطار فمتوسط العرض وفيه رسوم سحب صينية وأوراق شجر وزهر أو شبه كتابة كوفية. وأرض هذا النوع من الطنافيس بيضاء، ومساحتها كبيرة في الغالب (شكل ١٦٠).

أما الطنافيس التركية التي تنسب إلى دمشق فالراجح أنها من صناعة المناسج السلطانية التي أنشأها سليمان القانوني في القسطنطينية، ولكنها تنسب إلى دمشق

لأن لزخارف التي تسودها هي عينها التي نعرفها في الخزف والقاشاني المنسوبين إلى دمشق في القرن العاشر الهجري (١٦م)، والذي كان بعضه على الأقل يصنع في آسيا الصغرى. وقوام تلك الزخارف الفروع النباتية والمراوح النخيلية **Palmettes** وأوراق الشجر والأغصان والبراعم وزهور الخزامي والقرنفل والسوسن. وأرض تلك السجاجيد حمراء وموضوعاتها الزخرفية قريبة من أصولها الطبيعية، ولكنها مكررة ومرتبة في يئة متكلفة وبعيدة عن الطبيعة (شكل ١٦١). ومع أنها تأثرت بالأساليب الإيرانية فإن لها طابعاً خاصاً، وتبدو زخارفها البديعة كأنها لوح من القاشاني ذي الألوان البهيجة والزهور الدقيقة. مما نعرفه في منتجات الطراز التركي في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م).

وثمة سجاجيد صلاة من النوع الذي نحن بصدده الآن. وكذلك يطلقون اسم سجاجيد المائدة على نوع منه متوسط المساحة مربع الشكل ومن ضروبه الأخرى المعروفة سجاجيد ليست رسوم النبات والزهور فيها بغالبة على ساحة السجادة، بل تجد هذه الرسوم في جامة (صرة) في وسطها، وفي كل ربع جامة من أركانها الأربعة وفي الإطار كله، أما سائر الساحة ففيه رسم مكرر قوامه نقطتان بينهما خطان متعرجان.

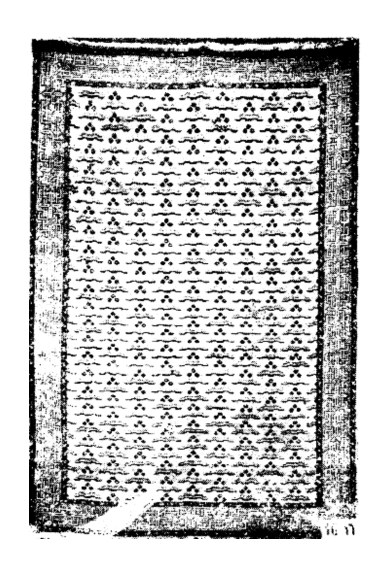


(شكل ١٥٩) سجادة تركية من طراز الطيور من القرن ١٠هـ (١٦م) وفي مجموعة المرحوم علي إبراهيم باشا

وسوف نعرض في الصفحات القادمة لنوع آخر من الطنافس المنسوبة إلى دمشق والتي تكثر فيها رسوم النجوم والمناطق الهندسية المتعددة الأضلاع والزخارف النباتية المحرفة عن الطبيعة وتسودها الألوان الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق، فإن جل علماء الآثار يظنون الآن أن هذا النوع من صناعة مصر، وإن كان بعضهم يذهب إلى أن الطنافس المنسوبة إلى دمشق بأنواعها المختلفة من إنتاج مصانع سلطانية قامت في آسيا الصغرى على مقربة من القسطنطينية.

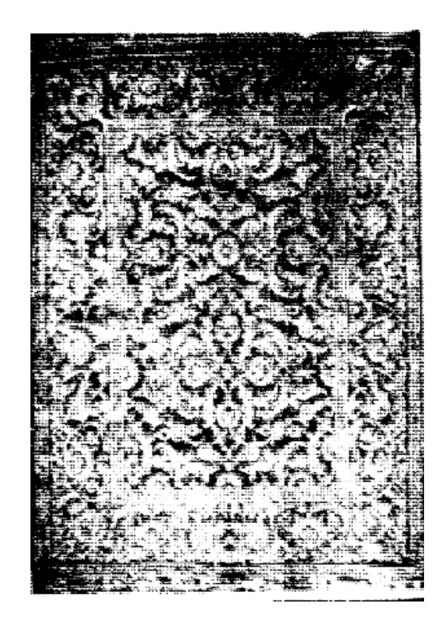
ومن السجاجيد التركية نوع ينسب إلى ترانسلفانيا، والحق أنه يشبه سجاجيد "عشاق" بعض الشيء، وإنما ترجع نسبته إلى تلك البلاد إلى أنه كان أكثر الكنافس التركية انتشاراً فيها، إذ وجد عدد كبير منه في كنائس المجر ورومانيا، حتى أن علماء الفنون الإسلامية رجحوا أنه كان يصنع في الأناضول خصيصاً للتصدير إلى شمالي البلقان.

ويظهر التأثر بالزخارف الإيرانية في هذا النوع من الطنافس، فقوام زخرفته في معظم الأحيان جامة في وسط ساحة السجادة وأرباع جامات في أركانها وقد يحذف رسم الجامة وأجزائها من ساحة السجادة ويستبدل به رسم مشكاة (شكل ١٦٢). أما الإطار فمن بحور أو مناطق مستطيلة بينها مناطق نجمية الشكل على النحو الذي نعرفه في بعض سجاجيد الصلاة المصنوعة في مدينة كوردهس. وفي الساحة الوسطى والإطار رسوم نباتية وزخارف عربية (أرابسك). محرفة عن الطبيعة. ويرجع هذا النوع من الطنافس إلى القرن الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٧- ١٨م)، كما يتبين من الألواح الفنية الأوربية التي ترد فيها رسومه ومن النصوص المؤرخة على بعض سجاجيده، مسجلة تاريخ اهدائها إلى إحدى الكنائس في إقليم ترانسلفانيا.

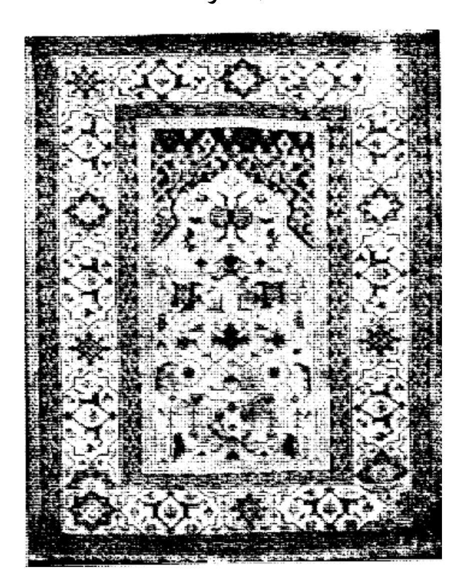


(شكل ١٦٠) سجادة تركية من طراز تشينتماني (١٦م) من مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

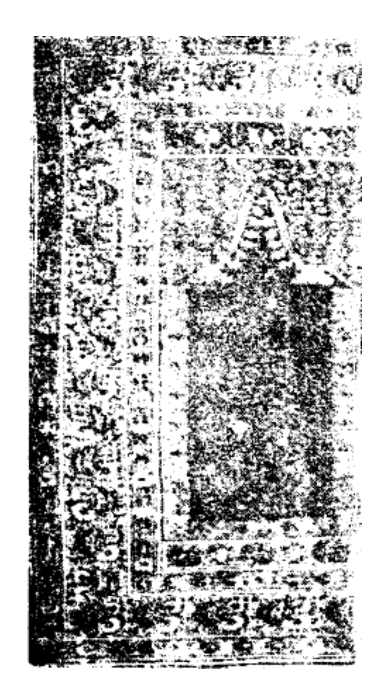
أما أبدع سجاجيد الصلاة ، فمن صناعة المناطق الجبلية بالأناضول في القرنين الحادي والثاني عشر بعد الهجرة (١٧–١٨م) وكثر منها دقيق النسج، ومساحتها صغيرة في أغلب الأحيان (٦ أقدام × ٤ أقدام) ويمتاز معظمها برسم يمثل محراباً في أرض السجادة وقد يكون المحراب ذا قوس واحد أو ثلاثة أقواس. وقد تكون له أعمدة وربما حل محلها عصابتان أو عصابات زخرفية رأسية. وقد تتدلى من المحراب مشكاة وربما قام مقامها إبريق أو غير ذلك. ورسوم المحاريب مختلفة ففيها ذو القوس المدبب وذو العقد الفارسي. ورسوم الأعمدة قد تتطور حتى تصبح سلاسل أو أشرطة من الزهور والنباتات وتبدو كأنها تتدلى من المحراب بدلاً من أن تكون دعامة له، أما الإطار في تلك الإطار في تلك السجاجيد فمن أشرطة رفيعة فيها رسوم ووريقات محرفة عن الطبيعة ومكرر في نظام دقيق.



(شكل ١٦١) سجادة تركية من طراز دمشق من القرن ١٠هـ (١٦م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة



شكل ١٦٢) سجادة تركية من طراز ترانلقاني في القرن ١١هـ (١٧م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ١٦٣) سجادة تركية من طراز كوردهس في القرن ١١هـ (١٧م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومعظم سجاجيد الصلاة التركية النفسية ينسب إلى مدينة كوردهس أما ما جفت زخارفه وشطت عن أصولها الطبيعية وخشن نسجه فينسب إلى مدينة قولا ولاذيق. وثمة مدن أخرى ينسب إليها بعض أنواع هذه الطنافس ولكنا لا نطمئن كثيراً إلى هذه التفرقة الإقليمية لأن أساسها أسماء وضعها التجار بغير تدقيق ولا تمحيص.

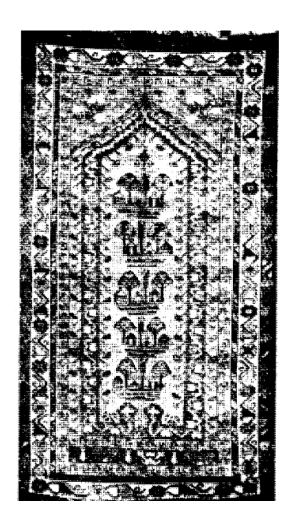
فالنوع الذي ينسبونه إلى كوردهس (جوردس) يكون المحرب فيه أصغر منه في سائر أنواع سجاجيد الصلاة ويرتكز على عمودين أو أكثر. وأما الرسوم فدقيقة والألوان شاحبة والنسج محكم محتبك والإطار ضيق، وبينه وبين أرض السجاد عدة أشرطة رفيعة (شكل ١٦٣). ولهذه الطنافس المنسوبة إلى كوردهس أنواع كثيرة. وحسبنا أن نشير إلى بعضها، مثل الذي كان يهدى إلى العرائس، ويمتاز بإطاره الذي تبدو زخارفه كأنها مثلثات متجاورة تستقر على قاعدتها تارة وعلى إحدى زواياها أخرى (شكل ١٦٤)، ومثل سجاجيد "الصف"، التي كان أفراد الأسرة الواحدة

يصطفون عليها للصلاة، وهي طويلة، تحتوي على بضعة محاريب متجاورة

أما سجاجيد قولا (كولا) فأقل احتباكاً في النسج ودقة في الرسم ولكنها أكثر توقداً في الألوان والحق أن الفرق ليس كبيراً بين سجاجيد كوردهس وقولا ولكن المسافة بين عمودي المحراب لسجاجيد الأخيرة تزخرف غالباً برسوم زهور ونبات محرفة عن الطبيعة. كذلك تمتاز سجاجيد كوردهس بأن لها شريطاً فوق الساحة الوسطى وشريطاً تحتها على حين أننا لا نجد في سجاجيد قولاً سوى شريط واحد فوق رسم المحراب. أما الأشرطة الإطار فأكثر عدداً في سجاجيد كوردهس. وتعرف بعض سجاجيد الصلاة التركية باسم "مزارلك" أي سجاجيد الأضرحة، لأن زخارف ساحتها تتألف من رسوم أضرحة وأشجار سرو (شكل ١٦٥) والراجح أن هذا النوع كان يصنع في مدينة قولا على الخصوص. ويغلب عليه اللونان الأحمر والأزرق.



(شكل ١٦٤) سجادة تركية من طراز كوردها مؤرخة سنة ١٢٤٤هـ (١٨٢٨م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ١٦٥) سجادة تركية من طراز مزارلك من القرن ١٣هـ (١٩م) ومن مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وثمة ضرب من طنافس الصلاة ينسب إلى بلدة لاذيق من أعمال مدينة قونية، ويمتاز بألوانه الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر. وفي مساحة لمحراب رسم عصوين ورؤوس سهام فضلاً عن سائر رسوم الزهور ولاسيما الزنبق (شكل ١٦٦).

وينسب إلى ميلاس ضرب من الطنافس يمتاز برسوم في ساحته محرفة عن الطبيعة تمثل شجرة الحياة وبخانات مستطيلة تجري فيها خطوط متعرجة، ألوانها الأحمر والأصفر والأزرق والبنفسجي.

أما سجاجيد "مودجور" فذوات ألوان فاقعة وإطارات تبدو كأنها مربعات من القاشاني (شكل ١٦٧).

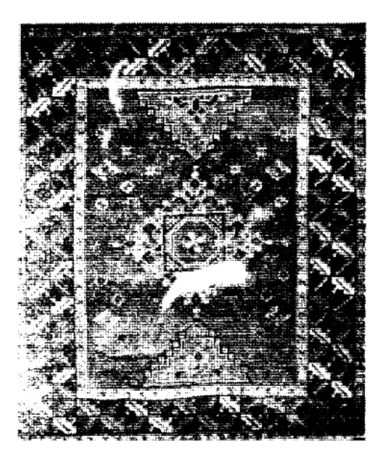
وإلى "برغمة" وقونية تنسب طنافس طنافس صغيرة مربعة يسودها من الألوان الأحمر والأزرق والأبيض، ونشط رسومها في البعد عن الطبيعة فتصبح أشكالاً هندسية متعددة الأضلاع (شكل ١٦٨). وأكبر الظن أن هذه الطنافس كانت تجلب إلى أسواق برغمة وقونية، ولكنها من صناعة القبائل البدوية شمالي الأناضول.



(شكل ١٦٦) سجادة تركية من طراز لاذقي في القرن ١٣هـ (١٩م) ومن مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ١٦٧) سجادة تركية من طراز مودجور في القرن ١٣هـ (١٩م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

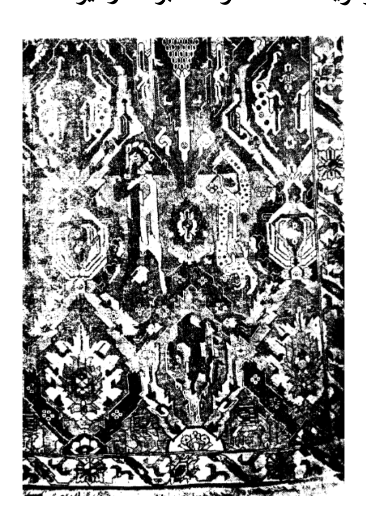


(شكل ١٦٨) سجادة تركية من طراز برغمة من القرن ١٢هـ (١٨م) في مجموعة صاحب المقام الرفيع مُحَمَّد شريف صبري باشا

سجاجيد القوقاز

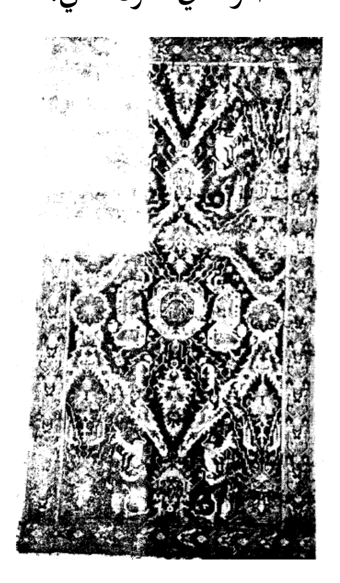
كانت القبائل الرحل في بلاد القوقاز تقبل على نسج السجاد منذ قرون طويلة ولكن معظم سجاجيد القوقاز في المجموعات الفنية وأسواق العاديات ترجع إلى القرن الماضي. أما القديم من تلك السجاجيد فنادر ويرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة، (١٦– ١٧م).

ولعل أهم السجاجيد القديمة من منطقة القوقاز ما ينسب أحياناً إلى أرمينيا وأحياناً أخرى إلى إقليم كوبا جنوب شرقي القوقاز، ويعرف أيضاً باسم سجاجيد التنين نسبة إلى الرسوم الرئيسية في زخارفه. وقوام هذه الزخارف رسوم معينات من أوراق الشجر الكبيرة والمحورة عن الطبيعة، تضم رسوماً نباتية ومراوح نخيلية ورسوم حيوانات خرافية محورة عن الطبيعة وفي أسلوب تخطيطي وذي زوايا. والمقصود بهذه الرسوم أن تمثل التنين وحده أو العراك بين التنين والعنقاء phènix. والملاحظ في الزخارف النباتية في تلك السجاجيد أنها تشبه إلى حد كبير زخارف السجاجيد الإيرانية ولاسيما سجاجيد الزهريات. أما ألوانها فبراقة وغير متلائمة.



(شكل ١٦٩) رسم جزء في سجادة من صناعة القوقاز في القرن العاشر الهجري (١٦م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وطبيعي أن هذا يزيد في مظهرها الزخرفي، والملاحظ أيضاً أن رسوم الحيوانات واضحة في السجاجيد التي صنعت من هذا النوع في القرن العاشر الهجري، كما نرى في السجادة المشهورة التي كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ١٦٩) ومساحتها ٢٣٠×٦٧٨ سنتيمتراً، وأرضيتها زرقاء والأوراق في زخارفها صفراء وحمراء، أما رسوم الحيوانات ولاسيما التنين والعنقاء فمرتبة في تقابل وتماثل. والإطار أبيض وفيه زخارف نباتية. ولعل هذه السجادة أقدم المعروف من هذا النوع. وفي السجاجيد المصنوعة منه في القرن الحادي عشر (١٧م) يصبح رسم التنين أكثر تحريفاً (شكل ١٧٠) ويتطور في هذا السبيل حتى لا يمكن أن نتبينه في السجاجيد المصنوعة في القرن التالي.



(شكل ١٧٠) سجادة من صناعة القوقاز في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) في مجموعة المرحوم علي إبراهيم باشا

وتنقسم سجاجيد القوقاز في القرنين الماضيين إلى عدة أنواع بحسب المراكز التي صنعت فيها. ومن أهم هذه الأنواع السجاجيد التي تصنع في الجزء الغربي من القوقاز

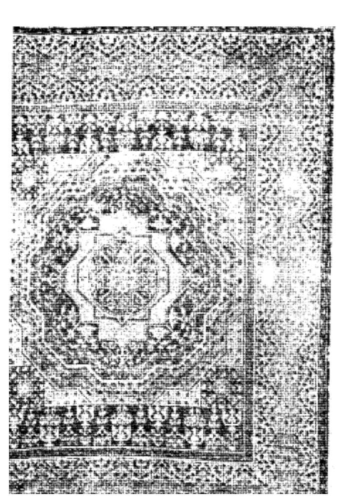
وتعرف باسم سجاجيد كازاك كما تعرف أيضاً في سوق العاديات بأسماء أخرى مثل داغستان، وتمتاز بألوانها البراقة وبزخارفها الهندسية الكبيرة وبوبرها اللامع. ومعظم هذه السجاجيد سميك ويسودها اللونان الأحمر والأزرق، أما الإطار فزبدي اللون في أغلب الأحيان. ومعظمها صغير، مساحته ٨٠×١٢٠ أو ١١٥× ٢٨٠ إلى ١٣٠× ٢٠٠ سنتيمتراً. أما السجاجيد التي تصنع في الجزء الشرقي من القوقاز فأدق صناعة ووبرها أقصر وأقل لمعاناً، وليست ألوانها ساطعة أو حية بقدر ألوان سجاجيد كازاك. ومن أهم هذه السجاجيد ما ينسب إلى شروان وإلى كوبا فإن في كثير منها موضوعات زخرفية نباتية تشبه ما نعرفه في السجاجيد الإيرانية. ومما يلاحظ في سجاجيد شروان أن وبرها قصيرة وصوفها قليل اللمعان وأن اللونين السائدين فيها هما الأحمر والأزرق، وقد نرى فيها اللون البنفسجي، وأن زخارفها النباتية ورسوم الطيور فيها محورة عن الطبيعة تحويراً كبيراً. ويلاحظ في سجاجيد كوبا وشروان أن قوام إطارها في بعض الأحيان زخارف شبه كتابية. ومن أنواع السجاجيد التي كانت تصنع في شرقي القوقاز ولاسيما في كوبا ودربند نوع بغير وبر ويعرف باسم سوماك ويشبه الكليم في نسجه. ومن فروع هذا النوع سجاجيد تعرف باسم سيله Silė ويمتاز بزخارف ملتوية على شكل حرف S.

سجاجيد التركستان وآسيا الوسطى

أقبلت العشائر الرحل في بلاد التركستان وآسيا الوسطى على نسج السجاد لاستعماله في شتى الأغراض، فكانوا يتخذون منه الفرش وبعض أجزاء الخيام والأكياس. ولكن معظم ما وصلنا من منتجات تلك الأقاليم ليس أقدم من القرن الماضي. ومعظم زخارفه هندسية بحتة. ومن أمثلته سجاجيد التركمان التي تنسب خطأ إلى بخاري والتي تمتاز برسوم الأشكال المثمنة ورسوم الوريدات وتغلب عليها الألوان الأحمر والأزرق الداكنين والأبيض. والملاحظ أن السجاجيد التي كانت تصنع في بلاد التركستان الشرقية كانت متأثرة إلى حد كبير بالموضوعات الزخرفية الصينية.

السجاجيد المصرية

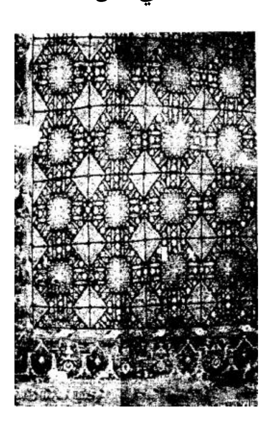
ومن السجاجيد الإسلامية نوع اختلف مؤرخو الفنون بشأنه وكان ينسب في البداية إلى دمشق، كما نسب إلى مراكش وآسيا الصغرى. ولكن الراجح الآن أنه من صناعة مصر. ويمتاز هذا النوع بأن أرضيته حمراء وبأن فيه– عدا ذلك– اللون الأخضر الناصع ومواضع قليلة باللون الأزرق. وله صوف لامع فضلاً عن أنه معقود على سداة من الحرير. وقد يحدث أن تصنع هذه السجاجيد كلها من الحرير. أما قوام زخرفتها فمناطق هندسية مختلفة تضم رسوماً هندسية أخرى ورسوم زهور وأشجار محورة عن الطبيعة. والواقع أن ساحة السجادة في هذا النوع تتألف من عدة مناطق متعددة الأضلاع (شكلي ١٧١و ١٧٢).



(شكل ١٧١) سجادة من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري (١٦م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أما الإطار فلا يختلف عن ساحة السجادة في اللون أو الرسوم إلا نادراً والمعروف أن صور هذه السجاجيد لا ترى في اللوحات الفنية الأوربية قبل نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، حين يظهر في لوحات المدرسة البندقية بوجه خاص. وقد كانت السجاجيد التي نحن بصددها تنسب أحياناً إلى بلاد المغرب بالنظر إلى أن

زخارفها الهندسية تشبه الزخارف التي نراها على جدران بعض العمائر المغربية وفي بعض المنتجات الفنية الأخرى في المغرب. ولكن الحق أن بلاد المغرب في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) لم تزدهر فيها أساليب فنية يمكن أن تنسب إليها هذه السجاجيد، فضلاً عن أن هذه– على الرغم من زخارفها الهندسية– لا تشبه في اللون أو أسلوب النسج ما نعرفه من المنتجات الفنية المغربية. أما النسبة إلى دمشق فترجع إلى أن هذه السجاجيد تبدو كأنها الأبسطة التي كان يشار إليها في سجلات الأسرات البندقية في القرن السادس عشر الميلادي باسم **tappet damaschini**، وكان علية القوم يقبلون على استعمالها أغطية للمائدة. ولكن الحق أننا لا نعرف شيئاً يؤيد أن صناعة السجاد ازدهرت في الشام، وإنا الأرجح أن دمشق ربما كانت مركزاً للتجارة في السجاجيد التي نحن بصددها.



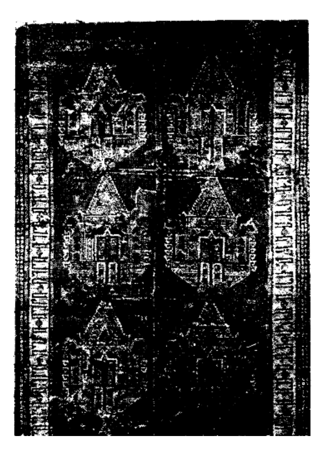
(شكل ١٧٢) سجادة من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري (١٦م). وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

والواقع أن الزخاف الهندسية في هذه السجاجيد تشبه الرسوم الهندسية التي نراها على كثير من التحف التي ترجع إلى عصر الماليك، ولاسيما جلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية، وفضلاً عن ذلك فإن الرحالة الأوربيين الذين زارو مصر في نهاية عصر المماليك وبداية الحكم التركي أشاروا إلى وجود مصانع لنسج السجاد في القاهرة. كما أن المؤرخين الترك كتبوا أن صناعاً من الاختصاصيين في صناعة

السجاد نقلوا من مصر إلى اسطنبول.

السجاجيد في بلاد المغرب

تشير كثير من المصادر الأدبية والتاريخية إلى أن بعض المدن في الأندلس اشتهرت بصناعة السجاد في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (١٢-١٣م) ولكن أقدم ما وصل إلينا من السجاجيد الأندلسية يرجع إلى القرن الثامن. ومنه النوع المعروف باسم سجاجيد السيناجوج (كنيس اليهود). ولعل أقدم مثال معروف من هذا النوع سجادة كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ١٧٣). ومساحتها ٩٤×٣٠٣ سنتيمتراً. وأرضيتها حمراء قاتمة وإطارها أبيض وفيه زخرفة من حروف كوفية. أما الزخرفة الرئيسية في ساحة السجادة فرسوم تشبه الشماعد وفوقها رسم بناء أو ضريح.



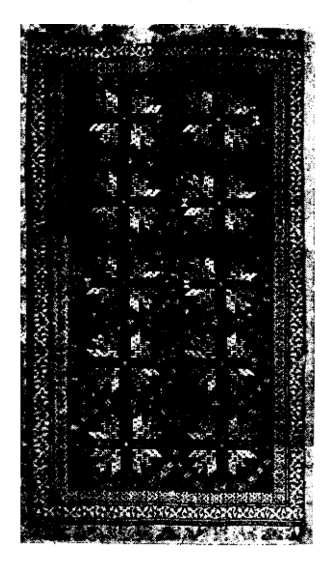
(شكل ١٧٣) رسم جزئي من سجادة من سجاجيد السيناجوج. من صناعة الأندلس في القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤-١٥م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وقد وصلت إلينا عدة سجاجيد إسبانية من القرن التاسع الهجري (١٥م) عليها رنوك أسرات معروفة في ذلك العصر بحيث يمكن معرفة تاريخ هذه السجاجيد وأسماء الأسرات التي نسجت لها. وزخارف معظم هذه السجاجيد تتألف من أشكال مثمنة تملأ الساحة وتضم رسوماً هندسية ورسوماً آدمية ورسوم طيور وحيوانات محورة عن

الطبيعة. ونرى مثل هذه الزخارف في الإطار مضافاً إليها زخارف من حروف كوفية. ويتألف الإطار من عدة أشرطة أو مناطق.

ومن السجاجيد الأندلسية التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥م) نوع يمتاز بزخرفة من أشكال هندسية مثمنة تضم رسوم نجوم كثيرة الأطراف (شكل ١٧٤). وأرضيته حمراء في معظم الأحيان وإطاره أزرق داكن ويذكر هذا النوع بزخارف سجاجيد هولباين التي تحدثنا عنها في الكلام على السجاجيد العثمانية.

والملاحظ أن السجاجيد التي صنعت في إسبانيا منذ القرن العاشر الهجري (١٦م) كانت تضم موضوعات زخرفية أوربية ورسوماً من التي أقبل عليها الفنانون في عصر النهضة. ولكن بعضها كان يحتفظ ببعض الزخارف المغربية الطراز. كما أن بعضها الآخر يظهر في زخارفه التأثر بالطراز التركي. وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي باشا إبراهيم يضع سجاجيد من هذا النوع.



(شكل ١٧٤) سجادة أندلسية من نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

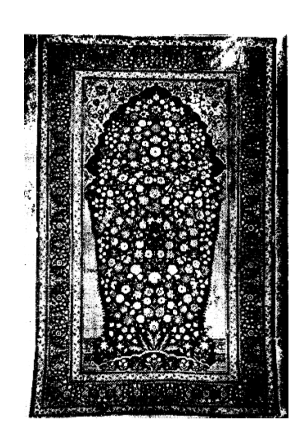
ولكن الحق أن دراسة السجاجيد الإسبانية في العصر الإسلامي لا تزال ناقصة.

ولن يمكن الوصول فيها إلى نتائج علمية حاسمة قبل أن تدرس السجاجيد المحفوظة في الكنائس والأديرة الإسبانية. ويظن بعض الاختصاصيين أنه من المحتمل أن إسبانيا كانت تستورد معظم السجاد من الشرق وأن ما كان يصنع فيها كان ينسج للكنائس والأديرة أو للقصور التي تستعمل فيها. وامتازت السجاجيد الإسبانية في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤-١٥م) بطولها العظيم وغير المتناسب مع عرضها القليل، مما يحمل على أن نظن أن الأنوال التي كانت تنسج عليها كانت ضيقة، ولم تكن في مصانع لنسج السجاد فيها غرف يمكن أن تضم أنوالاً عريضة.

أما السجاجيد التي كانت تصنع في مراكش فكان معظم زخارفها رسوماً هندسية وكانت تقلد أحياناً رسوم بعض السجاجيد التركية.

السجاجيد الهندية الإسلامية

قامت صناعة السجاد الهندي الإسلامي على أكتاف صناع من الإيرانيين، فقد أقبل الأباطرة المغول، منذ عصر الإمبراطور أكبر، على استقدام أولئك الصناع وتشجيعهم على الاستقرار في الهند لتوطيد صناعتهم فيها. ولذا كانت السجاجيد الهندية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦- ١٧م) متأثرة بزخارف السجاجيد الإيرانية وألوانها. وكان الصناع في الهند يقبلون على تقليد السجاجيد الإيرانية ذوات الزخرفة المؤلفة من الرسوم النباتية ورسوم الزهور. وفي المتاحف والمجموعات الفنية أمثلة من منتجات الهند في هذا الميدان. وقد تحسب خطأ بين السجاجيد الإيرانية ولكنها تمتاز بلون برتقالي لا نعرفه في هذه السجاجيد الأخيرة، وبلون بني مائل إلى الحمرة. وكثيراً ما تعرف تلك السجاجيد الهندية باسم السجاجيد الهندية الإيرانية.

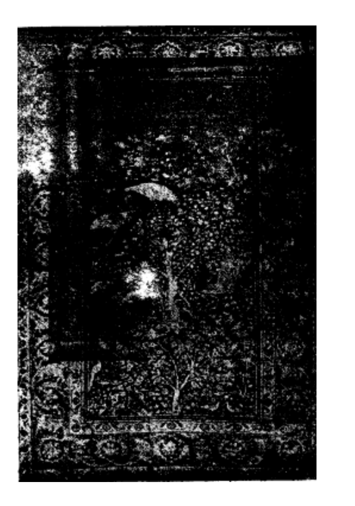


(شكل ١٧٥) سجادة صلاة من صناعة الهند في القرن ١١هـ (١٧م) وكانت محفوظة في متحف الفن والصناعات في فينا

ولكن الصناع الهنود استطاعوا أن يتحرروا بعد ذلك من تلك التأثيرات الإيرانية وأقبلوا على رسم الصور الآدمية والطيور والحيوانات والزهور في منتجاتهم (أشكال ١٧٥ و ١٧٦و١٧٧) ولكنهم لم يفقدوا كل الصلة بالأساليب الفنية الإيرانية. ومثال ذلك ما نراه



(شكل ١٧٧) سجادة من صناعة الهند في القرن ١١هـ (١٧م) محفوظة بمتحف لفنون الجميلة في بوستون



(شكل ١٧٦) سجادة من صناعة الهند في القرن ١١هـ (١٧م) وكانت محفوظة بمتحف الفن والصناعات في فينا

في السجادة المرسومة في شكل ١٧٧، فإن في ساحتها مناظر غير متصلة تضم مناظر من قصص هندي ورسوم حيوانات وطيور، ولكن رسوم الإطار لا تزال تحتفظ ببعض الموضوعات الزخرفية التي تعرفها في السجاد والمنسوجات في العصر الصفوي. ومهما يكن من شيء فإن السجاجيد الهندية تمتاز بأن رسومها أقرب إلى صدق تمثيل الطبيعة (شكل ١٧٦)، وبأن المناظر الطبيعية والعمائر فيها تشبه ما نعرفه في الصور الهندية من أتباع بعض ما نعرفه الآن من أصول الرسم وقواعده. ويلاحظ في السجاجيد الهندية المصنوعة من الصوف في عصر شاه جهان أن وبرها من الدقة بحيث تبدو كأنها من الحرير. أما السجاجيد الحريرية فكانت معروفة في الهند أيضاً وكان نسجها دقيقاً وعقدها متلاصقة بحيث تبدو كأنها مصنوعة من المخمل. وحسبنا أن إحدى هذه السجاجيد الهندية الحريرية يقال إن بها **٢٥٥٢** عقدة في البوصة المربعة الواحدة.

النقش في الخشب

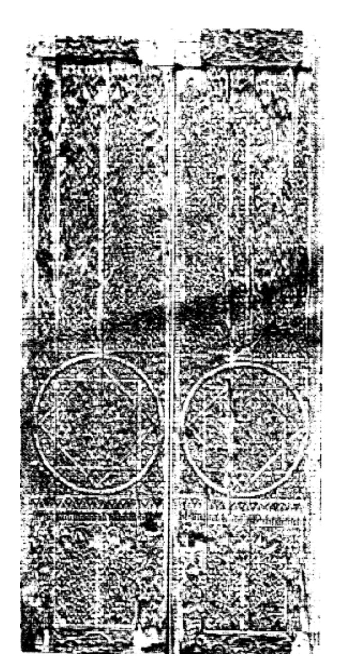
كانت كثير من الأقاليم الإسلامية– ولا تزال– فقيرة في الأنواع الطيبة من الخشب ومع ذلك فقد كانت تسد هذا النقص يجلب ما تريده من الخشب الطيب في البلاد الأخرى. وأصبحت صناعة التحف الخشبية من الميادين البارزة في تاريخ الفنون الإسلامية. وطبيعي أن الزخارف التي حفرها الفنانون على الخشب في فجر الإسلام كانت متأثرة إلى حد كبير بالزخارف الساسانية والهلنستية، ثم تطورت صناعة الحفر في الخشب تطوراً تدريجياً حتى أصبح للفن الإسلامي أساليبه الخاصة في هذا الميدان.

الحفر في الخشب في العصرين الأموي والعباسي

وصلت إلينا بعض أمثلة من التحف الخشبية في العصرين الأموي والعباسي، منها حشوات في المسجد الأقصى ببيت المقدس كانت تستعمل مساند (أو كابوليات) للعوارض الخشبية التي تحمل سقف البلاطة الوسطى. وزخارف هذه الحشوات تضم أوراق الأكانتس وفروع العنب والوريدات والسلات وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية الهلنستية التي نعرفها في فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس والمسجد الأموي بدمشق. ولا ريب في أن التنوع العظيم في نقوش تلك الحشوات يشهد بمهارة فنية كبيرة.

ومن التحف الخشبية التي يرجح أنها ترجع إلى نهاية العصر الأموي وبداية العباسي باب خشبي عثر عليه في ضواحي بغداد ومحفوظ الآن في متحف بناكي (شكل ١٧٨). ويتألف هذا الباب من مصراعين، طولهما ٣٠٠× ١٢٠ سنتيمتراً، ولكنها الآن أقصر مما كانا في البداية، لأن طرفهما السفلي قد قطع جزء كبير منه. ولكن الراجح أن الزخرفة النباتية في الجزء السفلي من الباب كانت تشبه الزخرفة الموجودة في الجزء العلوي، وقوامها رسم شجرة ذات فروع كثيرة وأوراق كثيفة

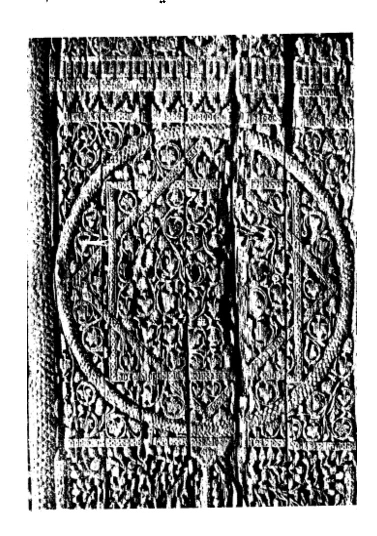
وفاكهة. وفي أعلى الباب وأسفله منطقة مزخرفة برسوم نباتية وفيها عقد صغيرة وكبيرة وتتألف من جدل شريطين. أما المنطقة الوسطى من الباب فقوام زخرفتها دائرة تضم مربعين متداخلين (شكل ١٧٩) فوق أرضية من وريقات العنب وعناقيده مرسومة رسماً دقيقاً يشبه ما نعرفه في الفن الهلنستي ولا يصل إلى التحريف والتحوير اللذين نعرفهما في الطراز العباسي في سامراً. ويحف بالشجر في المنطقتين العليا والسفلى عمودان يحملان عقداً ذا سبعة فصوص. وبين المنطقة الوسطى والمنطقة السفلية شريط من زخرفة كأنها أعمدة صغيرة تحمل عقوداً نصف دائرية. ومثل هذه الزخرفة معروف في العمائر الساسانية.



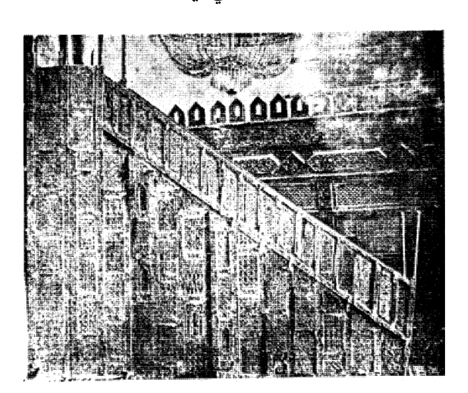
(شكل ١٧٨) باب خشبي من نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي. ومحفوظ بمتحف بناكي في أثينا

ومن المتحف المتربوليتان بنيويورك لوح من خشب لعله كان جزءاً من باب أو من منبر. وقد وجد سنة ١٩٢٩ في مدينة تكريت. ويتألف من إطار وأربع حشوات اثنتان منها مربعتان واثنتان مستطيلتان: والواضح أن الحشوات والعصابات الأفقية

التي بينها قد حفرت على حدة ثم وضعت كلها في إطار لتكوين اللوح الذي نحن بصدده. وقوام الزخرفة في تلك الحشوات فروع نباتية وأوراق عنب وعناقيد. فضلاً عن أن كيزان الصنوبر التي نعرفها في زخارف كثير من الآثار الفنية من الطراز الأموي كنقوش قصر المشتى وقصر الطوبة وفسيفساء قبة الصخرة. والراجح أن هذا اللوح يرجع إلى نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي (القرن ٨م).

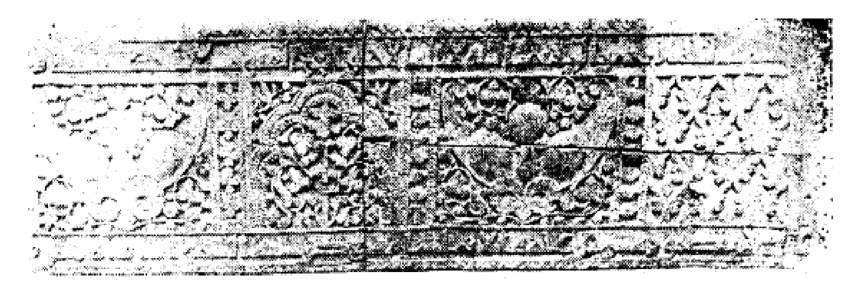


(شكل ١٧٩) رسم تفصيلي في باب خشبي من نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي ومحفوظ بمتحف بناكي في أثينا

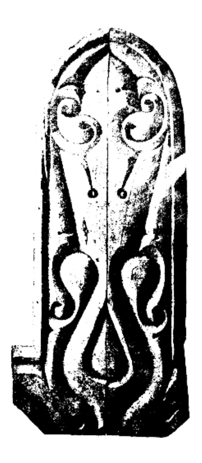


(شكل ١٨٠) منبر جامع سيدي علية بالقيروان من القرن الثالث الهجري (٩م)

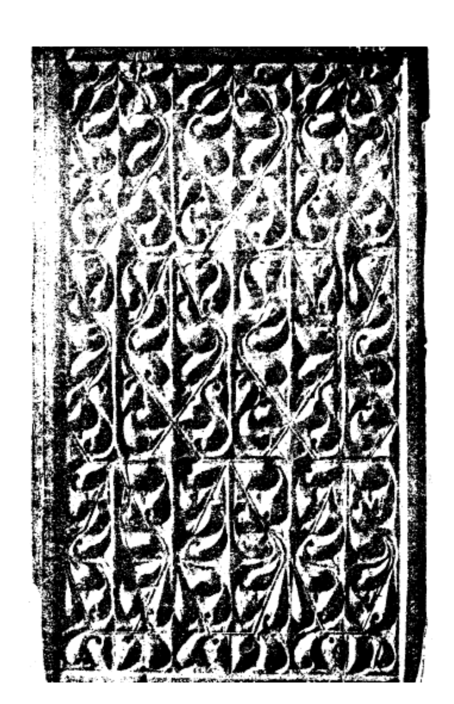
ومن أبدع التحف الخشبية في فجر الإسلام منبر جامع سيدي عقبة بالقيروان (شكل ١٨٠) وهو أقدم المنابر المعروفة الآن. وتذهب المراجع التاريخية إلى أنه مصنوع من خشب صاج جلب من بغداد في نهاية عصر الأمير الأغلبي أبو إبراهيم أحمد الذي حكم بين عامي ٢٤٢و ٢٤٩هـ (٨٥٦و ٨٦٣م) أو على وجه أدق نحو سنة ٢٤٨هـ (٨٦٢م). ولكن أسلوب الصناعة في هذا المنبر ليس عباسياً، والراجح أنه صنع في بداية العصر العباسي أي قبل أن يستقر الطراز العباسي ويتم تكوينه. ويتألف هذا المنبر من حشوات مفرغة ومشبكة داخل إطارات ذات زخارف من فروع العنب محفورة حفراً بارزاً. وبعض هذه الحشوات ذوات زخارف نباتية من طراز ساساني تشبه ما نعرفه في بعض زخارف المثلثات بقصر المشتى. ولكن معظم الحشوات ذوات زخارف هندسية متداخلة ومتشابكة تشبه زخارف بعض الأعمدة التي وجدتفي ديار بكر (آمد) والتي ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي، كما تشبه النوافذ الجصية في المسجد الجامع بدمشق. ومهما يكن من أمر فإن أسلوب الحفر على الخشب في معظم الحشوات التي يتألف منها منبر جامع القيران يشبه– إلى حد ما– الأسلوب الذي نعرفه في الباب المحفوظ في متحف بناكي، ولكنه يمثل تطور الفن من الطراز الأموي إلى الطراز العباسي. ومن المهارة الفنية العجيبة في هذا المنبر ما في الرسوم الهندسية في حشواته من تنوع وغني وإبداع.



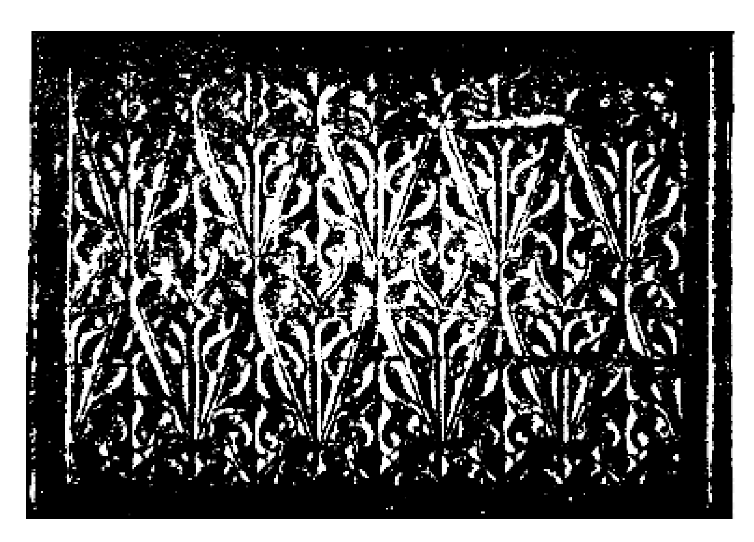
(شكل ١٨١) لوح من الخشب عليه زخارف محفورة. من صناعة مصر في القرن الثالث الهجري (٩م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٨٢) قطعة من الخشب ذي الزخارف المحفورة، من الطراز العباسي في مصر في القرن ٣هـ (٩م) ومحفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة



(شكل ١٨٣) قطعة من الخشب ذي الزخارف المحفورة. من الطراز العباسي في مصر في القرن الثالث أو الرابع بعد الهجرة (٩– ١٠م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٨٤) قطعة من الخشب ذي الزخارف المحورة من الطراز العباسي في مصر في القرن ٣-٤هـ (٩-١٠م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما في مصر فلم يكن غريباً أن يزدهر فن الحفر في الخشب، فقد كان للمصريين في هذا لفن براعة ترجع إلى العصر الفرعوني. وقد وصلت إلينا قطع كثيرة من الخشب ذي الزخارف أصلها من العمائر أو قطع الأثاث. ويرجع أقدم هذه القطع إلى القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (٨-٩م). وقد وجد في القرافة القديمة بالفسطاط حيث كان يستعمل- بعد كسره من الأبنية والأثاث- لمنع الأتربة في المدافن وفي دار الآثار العربية بالقاهرة. مجموعة طيبة من الخشب، ذي الزخارف، يرجح أنها من صناعة العصر الأموي أو صدر العصر العباسي. وعلى بعض هذه القطع كتابات بالخط الكوفي من بداية القرن الثالث الهجري (٩م). ولعل أهم مميزات الزخارف في هذه الأخشاب الدوائر ذوات المركز الواحد ورسوم العقود المتشابكة والمستطيلات الصغيرة المفرغة والوريقات ذوات ثلاثة الفصوص والموضوعات الزخرفية المجنحة والساسانية الطراز (شكل ١٨١) فضلاً عن الفروع النباتية التي تنثني وتضم رسوم طيور أو حيوانات وعن أوراق العنب والعناقيد.

ولكن التطور الفني في الحفر على الخشب تأثر بقدوم ابن طولون إلى مصر فانتشرت في عصر الدولة الطولونية الأساليب الفنية العباسية التي ازهرت في سامرا. والأخشاب الطولونية مزينة بزخرفة محفورة بعمق في الخشب ويذكرنا أسلوبها بأسلوب الطراز الأخير من طراز الزخرفة في الجص العباسي في سامرا. فهو حفر منحرف الجوانب تخلق فيه الزخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية الأرضية كلها (الأشكال ١٨٢و ١٨٣و ١٨٤). وقد تؤلف هذه الخطوط رسماً تخطيطاً محوراً عن الطبيعة لحيوان أو طائر.

الخشب الفاطمي

وصل إلينا عدد كبير من التحف الخشبية الفاطمية في حالة جيدة من الحفظ. وبعضهم محفوظ في المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة وبعضها الآخر في المساجد والكنائس والأديرة ومعظمها يمكن تأريخه على وجه التحديد، إما بما عليه من كتابات أو بتاريخ المساجد والكنائس التي استعمل فيها. وهذه التحف موزعة على عصر الفاطميين كله، فبينها ما يرجع إلى حكمهم في شمالي إفريقية وما يرجع إلى بداية حكمهم في وادي النيل أو إلى أوج عزهم فيه أو إلى نهاية دولتهم وبدء اضمحلالها، وبينها ما صنع في جزيرة صقلية وتأثر بالأساليب البيزنطية، وما ينسب إلى بني زيري خلفائهم في شمالي إفريقية الذين كانوا يتبعونهم في الأساليب الفنية كما يدينون لهم بالطاعة فترة غير قصيرة من الزمن.

فمن التحف التي ترجع غلى حكمهم في شمالي إفريقية باب في جامع سيدي عقبة على مقربة من مدينة بسكرة. والراجح أنه صنع بأمر الخليفة الفاطمي المنصور فيما بين عامي ٣٣٤ و ٣٤٧هـ (٩٤٦و ٩٥٣م) لضريح سيدي عقبة في جامع طبنة وهي بلدة قريبة من بسكرة. وهو باب من خشب أرز، له مصراعان في كل منهما قضيب خشبي يقسمه قسمين عدا القضيب الخشبي الذي يغطى ملتقي المصراعين. وإطار الباب وعتبته الفوقانية والقضبان الخشبية الثلاثة كلها معطاة

بزخارف محفورة من رسوم هندسية وفروع نباتية وخطوط منحية على شكل حرف S والعلاقة بين طراز هذه الزخارف وطراز الزخرفة العباسي تبدو واضحة جلية. ومع ذلك فإن زخارف هذا الباب تقوم على أساليب من الفنين الأغلبي والبيزنطي. ووجود العلاقة الوثيقة بين كل هذه الأساليب الفنية التي سادت على ضفاف البحر الأبيض المتوسط أمر مفروغ منه. ولكن الزخارف المحفورة على الأخشاب الفاطمية أخذت بعد ذلك في التصور حتى بعدت الشقة بينها وبين زخارف الباب سالف الذكر.

ولعل أقرب التحف إلى طراز هذا الباب هي، بطبيعة الحال، التحف التي ترجع إلى العصر الذي كان بنو زيري يحكمون فيه إفريقية تابعين للفاطميين أولاً ثم مستقلين عنهم بعد ذلك. وأهم تلك التحف أخشاب صنعت بأمر المعز بن باديس لجامع القيروان في منتصف القرن الخامس الهجري (١١م) وهي المقصورة ومدخل المكتبة.

أما المقصورة فمن الخشب المشبك، وفيها زخارف محفورة وفي أعلاها شريط من الكتابة الكوفية المورقة على أرضية من الفروع النباتية، بينما نرى في مدخل المكتبة ألواحاً تتألف من حشوات، محفور عليها رسوم نباتية يتجلى فيها الإتقان والثروة الزخرفية، وفي توزيعها تناسق وتناسب، على الرغم من وفرتها ومن أنها تؤلف في مجموعها أشكالاً متوازية موزعة توزيعاً غير منتظم.

وفي متحف بلرمو وبعض كنائسها أخشاب عليها زخارف محفورة ومتأثرة بالطراز الفاطمي. ومنها ألواح باب في كنيسة المرتورانا Santa Maria dell Ammiraglio التي شيدت في بلرمو سنة ١١٣٦م على يد أمراء البحر في خدمة الملك روجر الثاني. والمعروف أن هذه الكنيسة من العمائر الصقلية التي يظهر في ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين الإسلامي والبيزنطي. والألواح المذكورة تتجلى فيها الأساليب الفنية التي نعرفها في أزهى عصور الفاطميين في مصر، فتمتاز بعمق الرسوم ودقة صنعتها. وفضلاً عن ذلك فإن سقف الكنيسة الصغيرة الموجودة في القصر الملكي بمدينة بلرمو، والتي تعرف باسم الكابلابالاتينا Capella Palatina غني بالزخارف

المنقوشة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الفنية الإسلامية. وبين تلك الزخارف فروع نباتية وصور طيور وحيوانات مما تمتاز به التحف الفاطمية التي كانت تزين سقوف القصور الفاطمية وأبوابها وجدرانها، ولكننا نلاحظ أن رسوم الحيوانات المنقوشة على الحشوات الخشبية الفاطمية في مصر ليست في دقة التي نراها في سقف الكلابلا بالاتينا فإن الرسوم الأخيرة أكثر تطوراً وأصدق في تمثيل الطبيعة وأكثر تعبيراً عن الحركة والحياة.

أما التحف الخشبية المصنوعة بمصر في العصر الفاطمي فقد كان يتجلى بها في البداية طراز انتقال من الأساليب الفنية التي سادت في العصرين الطولوني والإخشيدي إلى الأساليب التي ازدهرت على يد الفواطم في القرن الخامس الهجري (١١م). فالعروق الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفورة عليها حفراً عميقاً وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولوني في الحفر على الخشب والجص.

ومن التحف التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي باب ذو مصراعين محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما قد يدل على أنه صنع حين قام هذا الخليفة بعمارة الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠هـ (١٠١٠م). وفي هذا الباب حشوات مستطيلة عليها زخارف من فروع نباتية محفورة حفراً عميقاً في أسلوب فني يذكر بالأساليب العباسية في الحفر على الخشب، ولكنه يختلف عنها في أن الزخارف فيه أصغر في المساحة وأدق في الحفر فضلاً عن أنها موزعة في تماثل وتقابل حول محور أفقي تتوسطه مساحة رسومها غير غائرة.



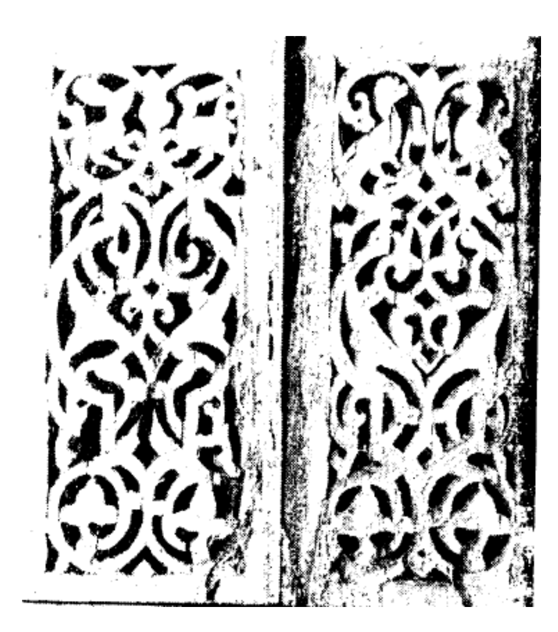
(شكل ١٨٥) حشوه من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وقد زادت الدقة في الحفر تدريجياً حتى بلغت غايتها في العصر الذهبي للدولة الفاطمية كما يبدو في بعض حشوات وصلت إلينا تشهد بإتقان عظيم في نقش الفروع النباتية والأوراق فضلاً عن التوفيق العظيم في استعمال رسوم الحيوانات والطيور عنصراً زخرفياً (الأشكال ١٨٥و ١٨٦و ١٨٧و ١٨٨).

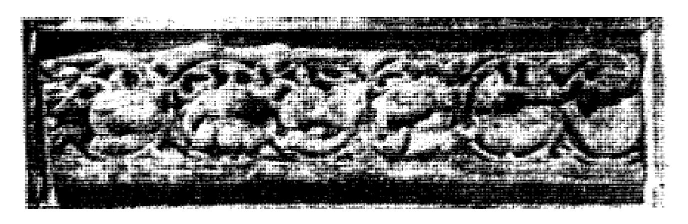


(شكل ١٨٦) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١م). محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة.

وإذا ذكرنا ما نعرفه من أن القبط كانت لهم القيادة في صناعة التجارة والحفر على الخشب وأن الفاطميين عرفوا في أكثر أيامهم بالتسامح الديني العظيم لم نعجب إذا رأينا في الكنائس القبطية مثل الزخارف التي نراها على خشب المساجد والأثاث الإسلامي. ومن أهم التحف الخشبية التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي حجاب الهيكل في كنيسة الست بريارة بمصر القديمة، وهو محفوظ الآن في المتحف القبطي بالقاهرة. ويتألف من خمس وأربعين حشوة وفي وسطه مدخل من مصراعين، في أعلاهما من اليمين واليسار ركنان (كوشتان). ولكل مصراع أربع حشوات مستطيلة وأفقية. ونرى سائر الحشوات مركبة على جانبي هذا المدخل في تناظر وتقابل جميلين. والزخارف المحفورة في حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات، وقوامها فروع نباتية تقوم بينها صور آدمية أو رسوم حيوانات. أما الركنان ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على أهبة الانطلاق. بينما نرى في حشوات الباب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذي يصطاد به والطائر الذي اصطاده. وفي الجزء السفلي من كل حشوة رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية ويحف به من الجانبين رسم وعلة. ومن الموضوعات الزخرفية التي نراها محفورة في الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وإنسان ورسم سلطانية تخرج منها فروع نباتية فوقها لبؤتان، تولى كل منهما الأخرى ظهرها وفوق اللبؤتين طاووسان متواجهان. كما ترى على حشوات أخرى رسم أسد ينقض على وعلة لافتراسها، أو رسم موسيقيين يعزفان على العود وحولهما أشخاص يرقصون رقصاً توقيعاً، وقد روعي في رسم الأشخاص تقابل دقيق .

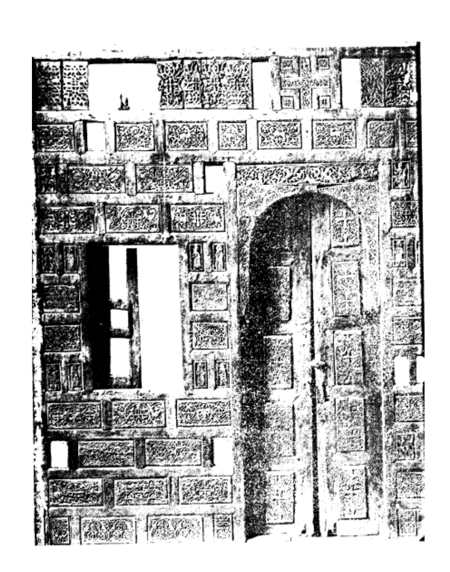


(شكل ١٨٧) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب



(شكل ١٨٨) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

. ومن الرسوم الغريبة المنقوشة في بعض تلك الحشوات مناظر قتال بين فارس ورجلين يهجم أحدهما عليه من خلفه والآخر من أمامه. وطريقة رسم هذين الرجلين تذكر بالرسوم البارزة على المعابد المصرية القديمة وبالتماثيل الفرعونية. ونلاحظ أن بعض الرسوم الآدمية في حشوات هذا الحجاب فيها من الدقة وصدق تصوير الطبيعة ما يشير إلى تأثرها ببعض الأساليب الفنية البيزنطية.



(شكل ١٨٩) سياج خشبي من العصر الفاطمي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة

ومن التحف القبطية المشهورة من العصر الفاطمي سياج خشبي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة (شكل ١٨٩) يتألف من حشوات، في بعضها رسوم رهبان في أسلوب فني بيزنطي، ولكن بعضها الآخر على أرضيته من رسوم فروع نباتية تقوم بينها رسوم حيوانات أو شارة الصليب أو رسوم هندسية متشابكة ومفرغة.

ومن آيات الحفر على الخشب في العصر الفاطمي ألواح خشبية عثر عليها بضريح السلطان الناصر مُحَّد بن قلاوون وبمارستان قلاوون. وكانت مستعملة في تغطية الإفريز العلوي بالجدران، ولكن طراز زخارفها يشهد بأنها ترجع إلى العصر الفاطمي. والمعروف أن مارستان قلاوون قام على أنقاض الغربي الفاطمي، وهو القصر الذي بناه الخليفة العزيز وأتمه المستنصر. والألواح التي نحن بصددها الآن غنية بزخارفها وفريدة في إتقان صنعتها، ولذلك فإننا نرجح أنها كانت في القصر الغربي المذكور وأعيد استعمالها في الأبنية الجديدة. وعرض هذه الألواح نحو ثلاثين سنتيمتراً. وفي كل منها إفريز علوي وإفريز سفلي يشتملان على فروع نباتية بين شريطين عاريين عن الزخرفة، وترتفع هذه الفروع وتنخفض فينشأ منها أقواس تحصر بينها من أسفل وريدات ذات ثلاثة فصوص ومن أعلى شكلاً مكوناً من نصفي مروحتين نخيليتين.

وبين الإفريزين عصابة رئيسية عليها مناظر من رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً. وهذه الرسوم موضوعة في مناطق تتكون على التعاقب من أشكال هندسية سداسية وممدودة ومن مربعات قائمة على إحدى زواياها ويقطع كل ضلع من أضلاعها قوس صغير إلى الخارج. وترى في المناطق السداسية الشكل أن الرسوم منقوشة بين أقواس تتفرع أحياناً من إناء بين رسمين. وكانت هذه الرسوم مدهونة بالألوان، مما كان يظهر دقائقها ويزيدها وضوحاً. وأول ما يبدو للمشاهد المدقق أن توزيع المناظر المنقوشة روعي فيه التناظر والتقابل فتتوسط اللوح جامة رباعية الشكل ثم تتلوها من اليمين واليسار بقية المناظر في تناسب وحسن ترتيب (شكل ١٩٠). ولكن التنوع في الموضوعات المنقوشة ليس كبيراً، فهي تضم رسوم مطربين ومطربات وعازفات على آلات موسيقية وراقصين وراقصات ورسم الأمير جالساً على أريكة وفي يده اليمني كأس وفي اليسرى زهرة وعلى رأسه عمامة ضخمة وإلى يساره الساقي يصب الخمر في كأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء. وربما كان المفروض أن تحته شيئاً من الطعام أو الحلوى. وثمة رسوم عرض لشبه قتال بين رجلين أو لرقصة عسكرية تبدو كأنها قتال، بما يحمله كلا الرجلين من سيف ودرقة؛ كما نرى رسوم رجال يسيرون منفردين أو بجانب إبل عليها هودج أو أحمال من البضائع.



(شكل ١٩٠) نقوش محفورة في ألواح خشبية من العصر الفاطمي في نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠– ١١م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما رسوم الصيد فكثيرة وتشمل الصيد بالباز وصيد الأسد مع ركوب الفرس تارة أو حين يهجم الصياد عليه وهو راجل يشهر سيفه ويحتمي بترسه. وهناك رسوم الطيور الجارحة ومعها فريستها كالغزال والبط، ورسوم الحيوانات والطيور المختلفة كالباز والتيس والطاووس فضلاً عن رسوم الحيوانات الخرافية. ومعظم هذه الألواح محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة. ولكن في متحف فكتوريا وألبرت ألواحاً من طرازها. وفي المتحف القبطي بالقاهرة لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلاً وجملين وطائرين ورجلاً يسحب حصاناً أو بغلاً. وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً. وقد حصل عليها المتحف القبطي من دير البنات بمصر القديمة وفي هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص في مناظر طرب أو ألعاب رياضية، ولا ريب في أن هاتين القطعتين من طراز المجموعة التي عثر عليها في مارستان قلاوون وترجعان مثلها إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس الهجري (١٠-١١م).

ومن التحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجري منبر حرم الخليل في فلسطين. وقد نقشت على بابه وعلى جانبيه كتابة تاريخية من اثنى عشر سطراً بخط كوفي مورق وبارز ودقيق باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالي سنة ٤٨٤هـ (١٠٩١- ١٠٩٢م). والمعروف أن المنبر صنع في هذه السنة لمشهد الحسين الذي بناه بدر الجمالي بعسقلان. ويظن أنه نقل إلى الخليل على يد صلاح الدين سنة ٥٨٧هـ (١١٩٢م). وأهم ما يلفت النظر في زخارف ها المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة في مناطق من أشكال هندسية ومن نجوم تتألف من سير عصابات من سيقان نباتية بين شريطين لا زخرفة عليهما. والواقع أننا نشاهد لأول مرة في هذا المنبر أسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة، كما نرى دقة في رسم السيقان وحبات العنب والوريقات تحملنا على القول بأن المنبر لم يصنع في مصر؛ لأن صناعة النقش في الخشب لم تتطور فيها فتصل إلى مثل هذه الدقة قبل القرن السادس الهجري (١٢م). والناظر إلى زخارف هذا المنبر لا يسعه إلا أن يلاحظ أن البارز فيها والذي يشغل

المكانة الخطيرة إنما هي الزخارف النباتية؛ بينما الأشكال الهندسية التي تصحبها تبدو كأنها تابعه لها ولا تحجب أهميتها.

أما التحف الخشبية التي ترجع إلى العصر الأخير من حكم الدولة الفاطمية فمنها قطعة من سدة جامع محفوظة في متحف دمشق ومؤرخة من سنة ٤٩٧هـ. ومنها منبر خشبي في مسجد دير سانت كاترين بشبه جزيرة سينا، عليه كتابة بارزة بالخط الكوفي المورق باسم الإمام الآمر بأحكام الله ووزيره الأفضل شاهنشاه في ربيع الأول سنة ٥٠٠هـ (١١٠٦م). ويشبه هذا المنبر منبر الخليل بعض الشبه ولكن زخارفه أثل ثروة وتطوراً، بالرغم من أنها أحدث عهداً من زخارف منبر الخليل.

ولكن أعظم التحف الخشبية التي ترجع إلى نهاية العصر الفاطمي هي المحاريب الثلاثة الخشبية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة، أقدمها كان في الجامع الأزهر. والثاني من جامع السيدة نفيسة والثالث من مشهد السيدة رقية.

أما الأول فأقلها شأناً من الناحية الفنية. ويتألف من قبلة من خشب الفلق، يحف بها عمودان ينتهي كل منهما بمحمل وبقاعدة رومانية الشكل ويرتكز عليها عقد فارسي كعقود الرواق الرئيسي في الجامع الأزهر، ويحيط بالقبلة شبه إطار، في كل من جانبيه الأيمن والأيسر أربع حشوات من خشب النبق، فيها زخارف نباتية. ووريقات ذات ثلاثة أو خمس فصوص. وكان فوق هذا المحراب لوح خشبي منقوش عليه بالخط الكوفي المورق العبارة الآتية: "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ، حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلاةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ[البقرة: ٢٣٨]، إِنَّ الصَّلاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا [النساء: ١٠٣]. مما أمر بعمل هذا المحراب المبارك برسم الجامع الأزهر الشريف بالمعزية القاهرة مولانا وسيدنا المنصور أبي علي الإمام الأمر بأحكام الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين ابن الإمام المستعلي بالله أمير المؤمنين ابن الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليهم أجمعين وعلى آبائهم الائمة الطاهرين بني الهداة الراشدين وسلم تسليماً إلى يوم الدين في

شهور سنة تسع عشرة وخمسمائة الحمد لله وحده".

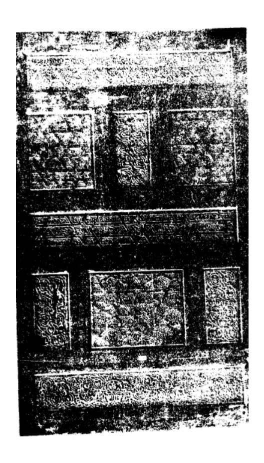
أما محراب السيدة نفيسة فيتألف من حشوات مجمعة تضم زخارف نباتية ورسوماً هندسية وله إطار يجري فيه شريط من الكتابة الكوفية نؤذن بالتجويف وببداية خط النسخ، كما يجري شريط آخر حول حنية القبلة نفسها. والزخارف النباتية في هذا المحراب دقيقة إلى أبعد حد، وفيها سيقان ووريقات بينها أوراق العنب والعناقيد مرسومة في أسلوب قريب من الطبيعة. وتتألف زخرفة حنية القبلة من رسوم متشابكة وبينها وريقات وفروع نباتية أكبر حجماً وأغنى بما فيها من مراوح نخيلية وموضوعات زخرفية من أوراق العنب وحباته. والراجح أن هذا المحراب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١هـ (١١٤٥– ١١٤٦م).

والمحراب الفاطمي الثالث منقول من مشهد السيدة رقية. وهو آية في دقة الصنعة ولا يزال في حالة جيدة جداً. ويشبه محراب السيدة نفيسة في هيأته ويختلف عنه في أنه مزين بالزخارف من الظهر والجانبين. وحنية القبلة في هذا المحراب تتألف من حشوات سداسية الشكل مجمعة بحيث تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة أطراف وتزين كل حشوة من تلك الحشوات سيقان نباتية دقيقة فيها وريقات ذات فصوص طويلة وتحيط بحنية القبلة كتابة بالخط الكوفي المورق تتضمن بعض آيات قرآنية. أما وجهة المحراب فمن خشب قرو ومزخرفة بحشوات من ساج هندي وخشب زيتون على شكل نجوم وأشكال هندسية أخرى كثيرة الأضلاع وغنية بما فيها من سيقان ووريقات دقيقة (شكل ١٩١) ويحيط بالزخارف إطار من كتابة كوفية مورقة. وظهر المحراب مزين بتسع حشوات كبيرة بين رسومها تباين جميل (شكل ١٩٢) فالمعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة الحفر، بينما الحشوات الأخرى محلاة بأوراق عنب وعناقيد عميقة الحفر. والراجح من الكتابة التاريخية على هذا المحراب أنه صنع في حياة الخليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع أي بين عامي ٥٤٩و ٥٥٥هـ (١١٥٤و ١١٦٠م).



(شكل ١٩١) محراب من خشب أصله من مشهد السيدة رقية بالقاهرة. ويرجع إلى نهاية العصر الفاطمي في القرن ٦هـ (١٢م) ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة

وثمة تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية. منها بقايا منبر الخليفة الآمر في الجامع الأقمر. ومنها سقف المدخل فوق مضراعي الباب، وحشوات الدواليب في الجامع نفسه. ومنها أيضاً مصاريع البابين الغربي والبحري من الجامع الأفخر المعروف بالفاكهاني. ويرجع إلى سنة ٥٤٤هـ (١١٤٨م). وحشوات هذه المصاريع مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية.



(شكل ١٩٢) ظهر محراب مشهد السيدة رقية المحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن تلك التحف أيضاً منبر الجامع لعمري بقوص. وعليه لوحة من الخشب تشتمل على العبارة الآتية مكتوبة بخط كوفي مورق وذي حروف صغيرة. بسم الله الرحمن الرحيم، ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ [النحل: ١٢٥] أمر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الإمام الفائز بنصر الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين على يد فتاه وخليله السيد الأجل الملك الصالح ناصر الأئمة وكاشف الغمة أمير الجيوش سيف الإسلام غياث الأنام كافل قضاة المسلمين وهادي دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وأمتع بطول بقائه أمير المؤمنين وأدام قدرته وأعلى كلمته في سنة خمسين وخمسمائة.

ويشبه هذا المنبر في شكله منبر الخليل والمنبر الموجود في جامع دير سانت كاترين بطور سينا، على أن جنبيه تكسوهما زخارف من حشوات تؤلف أشكالاً هندسية من مستطيلات ونجوم ومسدسات ممدودة مغطاة كلها بفروع نباتية ومراوح نخيلية وعناقيد عنب.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة باب ذو مصراعين وكان في جامع الملك الصالح طلائع الذي شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥هـ (١١٦٠م). ويشتمل كل مصراع على ثلاث حشوات مستطيلة وأفقية، بين الأولى والثانية حشوتان قائمتان وعموديتان وبين الثانية والثالثة مثلهما. وتزين هذه الحشوات زخارف نباتية من سيقان ووريقات محفورة بعمق عظيم في مثمنات ونجوم ذوات ستة أطراف أو اثنى عشر طرفاً.

وقد عثرت لجنة حفظ الآثار العربية في مسجد الصالح طلائع بالقاهرة على عدد من القطع الخشبية المنقوشة، أمكن تجميعها واستنباط شكل السقف الذي كانت مستعملة فيه، فأكمل السقف على مثالها. وقوام الزخرفة في هذا السقف رسوم أشكال سداسية تضم نجوماً ذوات ستة أطراف. ولسنا نعرف سقفاً فاطمياً آخر اللهم إلا بقايا السقف في البيمارستان المنصوري الباقي من القصر الصغير الغربي.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من الأثاث الفاطمي، كانت في إحدى

جدران جامع الصالح طلائع قبل أن تنقل إلى دار الآثار. وهي وجهة خزانة تتألف من أربع مناطق: الأولى من أربع كوات على كل منها عقد ذو فصوص وفيه زخارف نباتية. والثانية تحتوي على ثلاثة فصوص من مربعات فيها زخارف نباتية أو مستطيلات بها عبارات بالخط الكوفي أو بخط النسخ، نصها: "البركة الكاملة" أو "الجد الصاعد" أو "البقا لصاحبه". والمنطقة الثالثة من ثلاث كوات، على أوسطها عقد ذو فصوص. والمنطقة الأخيرة بها مربعات ذات زخارف نباتية، أو مستطيلات فيها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفي ونصها: "العز الدائم" "العمر الطويل" أو "البركة الكاملة" أو "الملك لله وحده".

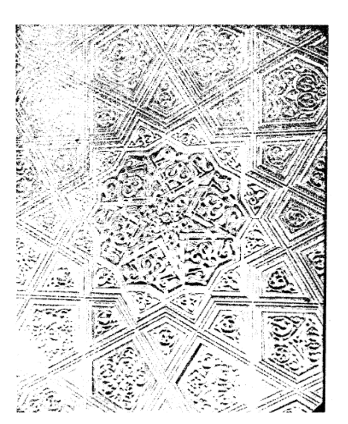
الحفر على الخشب في عصري الأيوبيين والمماليك

احتفظت صناعة الحفر على الخشب في العصر الأيوبي بالأساليب الفنية التي رأيناها في نهاية العصر الفاطمي وعرفنا نماذجها في بعض المحاريب والمنابر التي ترجع إلى تلك الفترة من تاريخ مصر. ولكن الذي نلاحظه في التحف الأيوبية أن خط النسخ يحل محل الخط الكوفي في معظم الحالات وأن الزخارف النباتية في الحشوات تزداد دقة وإبداعاً.

ومن أعظم المنتجات الخشبية في العصر الأيوبي تابوت الإمام الشافعي. وهو على شكل منشور مستطيل يعلوه جزء هرمي. وتتألف جوانب التابوت وغطائه من حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة (شكل ١٩٣) مجمعة في أطباق نجمية وأشكال مسدسة. والسدايب التي تحبس تلك الحشوات مزينة بخطوط متوازية محفورة. والتابوت غني بالنقوش المكتوبة بخط النسخ والخط الكوفي. وأهمها كتابة بالخط الكوفي، نصها: "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى (كذا) وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الأَوْفَى [النجم: ٣٩-٤١]. هذا قبر الفقيه الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بين عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد المطلب بن عبد مناف. ولد ﷺ سنة خمسين

ومائة وعاش إلى سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر ﷺ" ثم كتابة أخرى تشتمل على تاريخ صناعة التابوت واسم الصانع وهي بخط النسخ وتقع في نهاية الجزء الهرمي من التابوت، ونصها: "عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبي عبد الله مُحَمَّد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله. صنعت عبيد النجار المعروف بابن معالي عمله في شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة. رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين".

وقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالي على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي، هي منبر الجامع الأقصى، الذي صنع في حلب بأمر نور الدين محمود بن زنكي سنة ٥٦٤هـ (١١٦٨- ١١٦٩م). ونقل منها إلى بيت المقدس. وعلى هذا المنبر أسماء عدة صناع منهم "سليمان بن معالي" ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعي بالقاهرة هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالي. والراجح أن هذا التابوت صنع بأمر صلاح الدين الأيوبي حين قام بعمارة قبر الشافعي سنة ٥٧٢هـ (١١٧٦م).

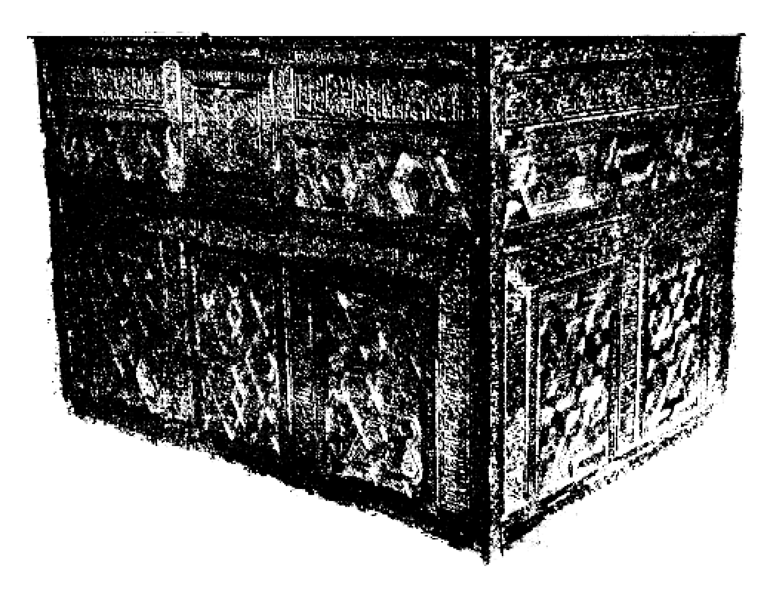


(شكل ١٩٣) حشوات خشبية من تابوت الإمام الشافعي، وهو مؤرخ من سنه ٥٧٤هـ (١١٧٨م)

وبقبة الإمام الشافعي تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي ترجع إلى سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) وهي تابوت آخر فوق قبر أم الملك الكامل. وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات التابوت السابق وتؤلف مثلها أطباقاً نجمية. وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ، نصها: "بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان لملك العادل العامل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبي بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بهما منار الحق وأعله واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم إعزاز الدين بماضي عزمهما ونصله وأذق عدوهما نار انتقامك وأصله برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت إلى رحمة ربها ورضوانه قبل الفجر من الليلة التي صبحها يوم الأحد الخامس والعشرين من صفر سنة ثمان وستمائة قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقين".

ومن أعظم التحف الخشبية الأيوبية التابوت الذي نقل من المشهد الحسيني بالقاهرة إلى دار الآثار العربية. وهو مصنوع من خشب الساج الهندي ويتألف من ثلاثة جوانب، طولها ١٨٥و ١٣٥و ١٣٢ سنتيمتراً. وتنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبي وبالخط الكوفي. وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة مرتبة في أطباق نجمية أو أشكال مسدسة (شكلي ١٩٤و ١٩٥). أما الكتابات المنقوشة على هذا التابوت فكلها آيات من القرآن الكريم وليس بينها أي نص تاريخي.

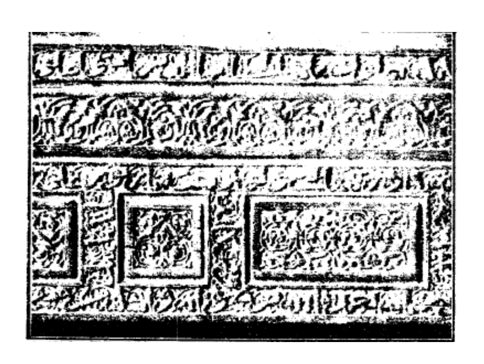
وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب المتوفى سنة ٦١٣هـ (١٢١٦م) تتألف من مناطق مستطيلة، تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ. أما الجنب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ في متحف فكتوريا وألبرت بلندن (شكل ١٩٦).



(شكل ١٩٤) تابوت خشبي نقل من الشهد الحسيني إلى دار الاثار العربية بالقاهرة. ويرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢م)



(شكل ١٩٥) تفاصيل من تابوت المشهد الحسيني

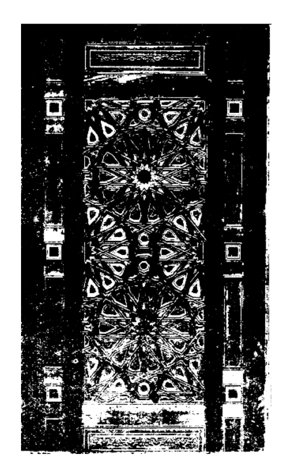


(شكل ١٩٦) جنب من تابوت خشبي للأمير حصن الدن ثعلب، من سنة ٦١٣هـ (١٢١٦م). ومحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت

والملاحظ في الزخارف المحفورة على التحف الخشبية المصنوعة بالشام في صدر الدولة الأيوبية أن بها بعض تأثيرات من الزخارف السلجوقية.

أما في عصر المماليك فقد استطاع النجارون أن يبدعوا في زخرفة الحشوات بالرسوم الدقيقة، وأصبح العنصر الزخرفي السائد في ترتيب الحشوات تجميعها بحيث تؤلف أطباقاً نجمية وأجزاء من أطباق. أما رسوم الحشوات فكانت تمتاز بأنواع المراوح النخيلية والفروع النباتية والوريقات وما إلى ذلك مما تبدو فيه الثروة الزخرفية جلية واضحة. وطبيعي أن استعمال هذه الحشوات المتكررة جعل زخارف الخشب المملوكي خالية من أي موضوع زخرفي رئيسي يظهر ويبدو بوضوح بين تفاصيل زخرفية ثانوية تحف به.

وهكذا أقبل الفنانون المشتغلون بالحفر في الخشب على إنتاج التحف الدقيقة ولاسيما المنابر والخزانات والأبواب والكراسي والدكك. وازدهرت أساليب أخرى في زخرفة الخشب كتطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة من نوع آخر من الخشب أغلى ثمناً وأندر وجوداً و بالعاج والعظم. ومن أمثلة ذلك مصراع باب في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١٩٧) قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها بالأويمة رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية. ومن أمثلته أيضاً مصراع باب في متحف فكتوريا وألبرت .



(شكل ١٩٧) مصراع باب من العصر المملوكي في القرن الثامن الهجري (١٤م). ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولكن أبدع ما وصل إلينا من الحفر على الخشب في عصر المماليك يتجلى في المنابر التي وصل إلينا منها عدد يشهد بإتقان هذه الصناعة في ذلك العصر. ومن أقدمها منبران يرجعان إلى القرن السابع الهجري (١٣م) الأول حشواته من خشب الساج الهندي (التك) والأبنوس ومزخرفة بالرسوم النباتية الدقيقة وقد أمر بصناعته السلطان لاجين سنة ٦٩٦هـ (١٢٩٦م) لجامع ابن طولون ثم سرقت معظم حشواته بعد سنة ١٨٤٥، وتسربت إلى أوربا ثم جمعها المرحوم هرتز باشا– الذي كان مهندساً بلجنة حفظ الآثار ومديراً لدار الآثار العربية بالقاهرة– وأمكن بذلك إصلاح المنبر. أما المنبر الثاني فهو الذي أمر بإنشائه لجامع الصالح طلائع الأمير بكتمر الجوكندار سنة ٦٩٩هـ (١٢٩٩م). ومنها منبران يرجعان إلى القرن الثامن الهجري (١٤م): الأول منبر جامع المارداني بالقاهرة ويرجع إلى سنة ٧٤٠هـ (١٣٤٠م) وحشواته مطعمة بالسن وذات زخارف نباتية دقيقة. وفيه حشوات من السن. وكانت بعض حشوات هذا المنبر قد تسربت إلى أوربا ثم ظهرت في سوق العاديات بالقاهرة في بداية القرن الحالي فاشترتها لجنة حفظ الآثار العربية وأعادتها إلى مكانها وأتمت إصلاح المنبر. والمنبر الثاني في مدرسة الجاي اليوسفي بالقاهرة ويرجع إلى سنة ٧٧٤هـ

(١٣٨٣م) وحشواته مدقوقة بالأويمة ومحاطة بأشرطة من السن. ومن المنابر الهامة في القرن التاسع الهجري (١٥م) منبر المدرسة الفخرية بالقاهرة، ويرجع إلى سنة ٨٢١هـ (١٤١٨م)، ومنبر مسجد المؤيد شيخ ويرجع إلى سنة ٨١٧هـ (١٤٢٠م)، ومنبر المدرسة الباسطية ويرجع إلى سنة ٨٢٣هـ (١٤٢٠م) ومنبر مدرسة الأشرف برسباي ويرجع إلى سنة ٨٢٩هـ (١٤٢٥م)، ومنبر مدرسة قايتباي بالقرافة الشرقية ويرجع إلى سنة ٨٧٩هـ (١٤٧٤م)، ومنبر مسجد سلطان شاه، وهو المنبر الذي أمر بعمله السلطان قايتباي بعد سنة ٨٨٠هـ (١٤٧٥م) حين عمر هذا المسجد، وقد تسرب هذا المنبر إلى المتحف البريطاني حيث نراه محفوظ الآن، ومنبر مدرسة أبي بكر مزهر ويرجع إلى سنة ٤٨٥هـ (١٤٨٠م)، ومنبر مدرسة قجماس الاسحاقي ويرجع إلى سنة ٨٨٧هـ (١٤٨٢م).

وقد وصلت إلينا أسماء بعض المهرة من الفنانين في الحفر على الخشب، مثل أحمد بن عيسى ابن أحمد الدمياطي وهو الذي صنع المنبر الموجود الآن بخانقاه الأشرف برسباي. وقد نقل إليه من جامع الغمري الذي شيد سنة ٨٤٣هـ (١٤٣٩م). وكان هذا الفنان مشهوراً في عصره فترجم له السخاوي في كتابه "الضوء اللامع لأبناء القرن التاسع" وذكر في هذه الترجمة أنه هو الذي صنع منبر مدرسة أبي بكر مزهر ثم المنبر المكي ومنبر جامع الغمري. ومن أولئك الفنانين المهرة علي بن طنين. وهو الذي صنع منبر مسجد أبي العلا في القاهرة ويرجع هذا المنبر إلى سنة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) ويمتاز بحشواته المطعمة بالسن والزرتشان وبالزخارف الهندسية والتقاسيم في ريشتي جانبيه. وعلى بابه عبارة نصها: "نجارة العبد الفقير إلى الله تعالى الراجي عفو ربه الكريم علي بن طنين بمقام سيدي أبو علي نفعنا الله به".

واستعمل الخشب في إنشاء السقوف في العصر الإسلامي وعرف النجارون أساليب مختلفة في هذا المضمار، أقدمها كانوا يستعملون فيه براطيم من أفلاق من النخل، يكسونها في واجهاتها الثلاثة الظاهرة بألواح من الخشب ويركبون في الفراغ بين كل برطومين عوارض عمودية فيتألف من ذلك أخاديد قليلة العمق. ومنها ما كانوا

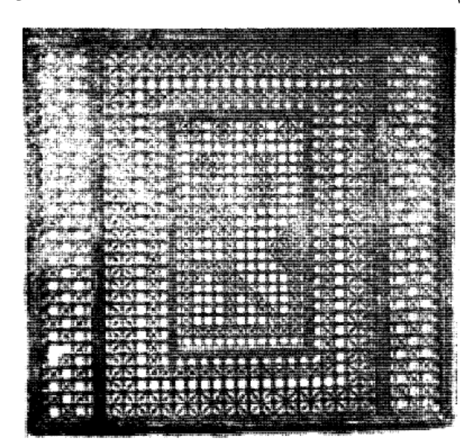
يغطون فيه البراطيم بألواح. ومنها تغطية السقف بالمقرنصات. وفي معظم الحالات كان الخشب يزخرف بالرسوم المنقوشة أو المحفورة. ولم تكن السقوف توضع على الجدران مباشرة بل كان يفصلها إزار. وقد وصلت إلينا سقوف جميلة من بداية العصر المملوكي، منها جزء من سقف في دار الآثار العربية بالقاهرة يتألف من حشوات مختلفة في أشكال متعددة الأضلاع تقرب مما نعرفه في نهاية العصر الفاطمي وفي العصر الأيوبي (شكل ١٩٨). ومن أبدع أمثلة السقوف المملوكية في المساجد سقف مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق وترجع إلى سنة ٨٢٠هـ (١٤١٧م) وسقف مدرسة الأشرف برسباي وترجع إلى سنة ٨٢٩هـ (١٤٢٥هـ).

وقد ازدهرت في عصر المماليك صناعة الشبكيات من الخشب المخروط وهي التي تعرف باسم مشربية، ولعلها تحريف مشربة بمعنى غرفة عالية أو لعلها تحريف مشربة بمعنى المكان الذي يشرب منه، لأن المشربيات التي كانت تتخذ في واجهات البيوت– لتلطيف النور وإدخال النسيم العليل وتمكين أهل الدار من رؤية من بالخارج بدون أن يكون العكس ممكناً– هذه المشربيات كان يصنع فيها خارجات صغيرة مستديرة أو مثمنة تركب خارج المشربية وتوضع عليها القلل لتبريدها. والراجح أن صناعة الخرط وعمل المشربيات قديمة في مصر. ولا عجب فقد وصلت إلينا نماذج منها ترجع إلى العصر الأيوبي فضلاً عن أن ما نعرفه من عصر المماليك بلغ حد الإتقان فضلاً عن تنوعه وثروته الزخرفية العظيمة. ومن أبدع أنواع الخرط المملوكي التي وصلت إلينا ما نراه في السياج الذي يفصل الإيوان الشرقي عن صحن الجامع في مسجد الطنبغا المارداني ويرجع إلى سنة ٧٤٠هـ (١٣٤٠م).



(شكل ١٩٨) سقف ذو زخارف محفورة من القرن السابع الهجري (١٣م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وكانت فتحات العيون في المشربيات تتفاوت اتساعاً وتملأ أحياناً بقطع أخرى من الخشب المخروط لتؤلف كتابات أو رسوماً، وذلك بترك العيون الأخرى واسعة لتكون أرضية يظهر فيها الرسم أو الكتابة. ومن أمثلة ذلك قاطوع من خشب مخروط محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة، وقد ملئت بعض عيونه بقطع من الخشب المخروط لتؤلف رسم منبر ومشكاة من مشكايات المساجد (شكل ١٩٩)

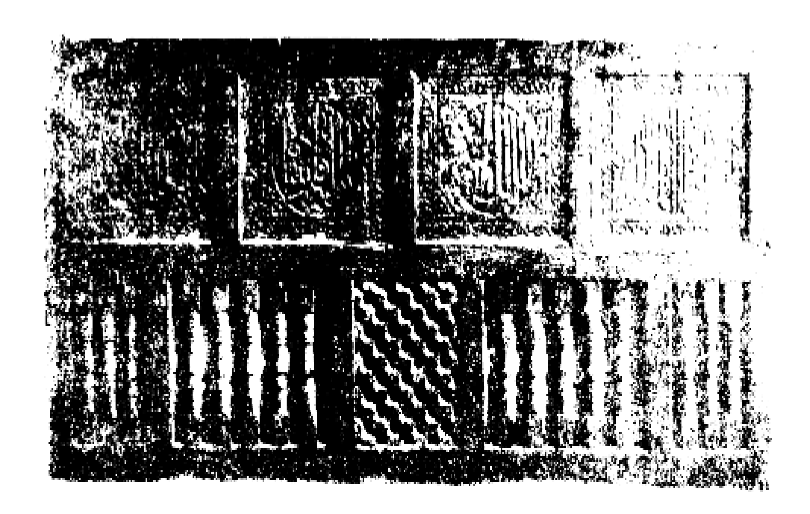


(شكل ١٩٩) قاطوع من خشب مخروط (مشربية) من الطراز المملوكي

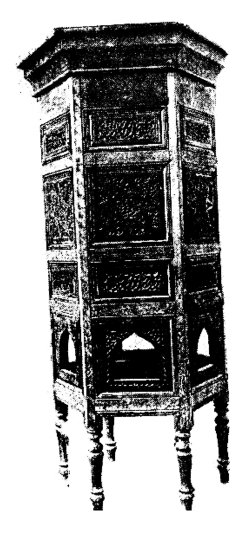
وقد أقبل الفنانون في الحفر على الخشب وصناعة المشربيات على إنتاج التحف الدقيقة في عصر المماليك فكثرت الخزانات والدكك والكراسي. ودار الآثار العربية بالقاهرة غنية جداً بالمنتجات الخشبية في هذا العصر. ومن آثار الدكك المزينة بالكتابات والرسوم وخشب الخرط لوح كبير كان جنباً من دكة، ومقياسه ٢٧٥× ١٣١ سنتيمتراً، وقد نقل إلى الدار من وكالة قايتباي في الجمالية وهو قسمان أفقيان، يتألف السفلي فيهما من تقاسيم تتوسطها حشوة من الخشب المخروط الواسع العيون ويحف بها من كل جانب تقسيمتان فيهما درابزين من الخشب المخروط أيضاً، أما القسم العلوي فقوامه أربع حشوات في كل منهما منطقة دائرية يحيط بها إطار من الفروع النباتية، وفي المناطق الأربع كتابة بخط النسخ المملوكي، نصها: "عز لمولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي خلد الله ملكه (شكل ٢٠٠).

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة كراسي من الخشب منشورية الشكل ومسدسة الأضلاع أو مثمنة (شكل ٢٠١). وكانت من قطع الأثاث توضع عليها صواني الأكل. كما استعملت في الجوامع لحمل الشماعد التي كانت نوقد على جانبي المحراب عند الصلاة ليلاً.

وكانت بعض التحف الخشبية في عصر المماليك تزخرف بنقوش ملونة ومذهبة. ومن ذلك ما نراه في صندوق لأجزاء المصحف الشريف محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (رقم السجل ٤٣٦). وأضلاعه ٧٩× ٦٩× ٥٥ سنتيمتراً، وعلى سطحه الخارجي عصابتان من الخشب مكتوب فيهما بخط النسخ بعد الاستعاذة والبسملة وآية الكرسي ما نصه: "أمر بعمل هذا الصندوق مكرم برسم المصحف الشريف المعظم لكل ضعيف مسكين من من الله عليه بملكه وشرف وجاد بأيامه على عباده وتعطف فهو السلطان المالك الملك أشرف أبو النصر قانصوه الغوري خلد الله ملكه". أما الرسوم المذهبة المنقوشة على هذا الصندوق فزخارف نباتية.



(شكل ٢٠٠) جزء من دكه خشبية من صناعة مصر في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٠١) كرسي من الطراز المملوكي محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وكان الفنانون في بعض الأحيان يكسون الخشب بطبقة دقيقة من الفسيفساء تتألف في الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس والسن. وهو ما يسمونه الترصيع Marqueteeie. والفرق بينه وبين التلبيس أو التطبيق أو التطعيم والتكفيت

incrustation أن السطح المطعم تحفر فيه الرسوم ثم تملأ الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة. أما في الترصيع فإن طبقة الزخرفة الجديدة تلصق على السطح كله. ومن أمثلة ذلك كرسي بديع في دار الآثار العربية بالقاهرة يرجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤م) وأصله من جامع السلطان شعبان .

الحفر على الخشب في إيران فيما بين القرنين الرابع والسادس للهجرة (١٠- ١٢م)

عرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الإسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب. وكان على رأس هذه المدن الري وقم فازدهرت في الأولى صناعة الأمشاط والأواني كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسي من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان.

على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب، كشفها الأستاذ أندريف Andrieff في إقليم تركستان الغربي. وأكبر الظن أنها ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري (٩- ١٠م) أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الجصية التي توجد في سامرا، وزخارف العصر الطولوني وبداية العصر الفاطمي في مصر والزخارف الجصية في نايين؛ وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويراً كبيراً ومحفورة حفراً عميقاً.

ومن أهم التحف الخشبية التي تمهد للطراز السجلوقي باب كبير كان في قبر محمود الغزنوي ونقل منه إلى قلعة أجرا بالهند حيث لا يزال محفوظاً إلى اليوم. ويتألف هذا الباب من أربع حشوات كبيرة يفصلها بعضها عن بعض ثلاث عوارض خشبية رأسية تنتهي في أعلاها بشبه محمل. وقوام الزخرفة في هذه الحشوات نجوم ذوات رسوم نباتية دقيقة تحبسها أشرطة متصلة وفيها فروع نباتيةأخرى (شكل ٢٠٢). ويتجلى في زخارف هذه النجوم توفيق الفنان في تنويع سطح الرسوم وبروز الزخرفة تنويعاً يجعلها متعددة الأسطح وتظهر كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض أو يتحرك

فوقه. وهذا التعدد في المستوى الذي تبدو فيه الرسوم ظاهرة تلفت النظر ولعلها إيرانية الأصل. وفي ظهر هذا الباب حشوات زخرفية مربعة تجمع رسومها بين الأساليب الفنية التي عرفناها في زخارف سامرا والأساليب التي ازدهرت في بداية العصر الفاطمي.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٣٦٣هـ (٩٧٤م) وعليها كتابة بالخط الكوفي ذات حروف بارزة وجميلة (شكل ٢٠٣)، وهذا نصها:

١– لا إله إلا الله مُحَمَّد رسول الله

٢– بسم

٣– الله الرحمن الرحيم سبحان

٤– من لبس العز والوقار سبحان من تعطف

٥– بالمجد وتكرم به سبحان من لا ينبغي التسبيح إ–

٦– لا له سبحان من أحصى كل شيء علمه سبحان ذي المن

٧– والنعم سبحان ذي القدرة والكرم والفضل سبحان

٨– ذي القوة والطول والأمن اللهم إني أستند بمعا–

٩– قد العز من عرشك ومنتهى الرحمة من كتابك باسمك ا–

١٠– لأعظم وكلماتك التامات التي تمت صدقاً وعدلاً صل

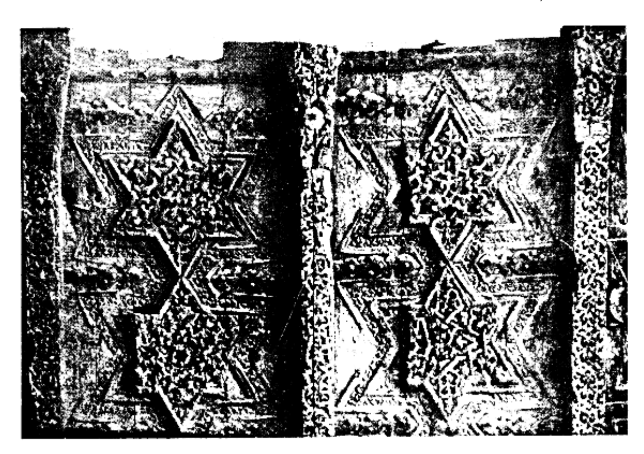
١١– على مُحَمَّد وأهل بيته

١٢– أمر بعمارة بقعته الشريفة تاج الملة الشا–

١٣– هنشه أبي شجاع فنا خسرو لازال عضد الدو–

١٤– له سنة ثلث وستين وثلث مائة"

ولسنا نعرف تماماً مصدر هذه الحشوة وبعض الحشوات الخشبية الأخرى التي تشبهها في دار الآثار العربية والمجموعات الخاصة، فالكتابة في الحشوة الأولى تشير إلى ضريح شيعي ربما كان في إيران نفسها أو في بلاد الجزيرة، وقد كان عضد الدولة في التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان.



(شكل ٢٠٢) تفاصيل من زخارف باب من قبر محمود الغزنوي محفوظ الآن في قلعة أجرا بالهند، من القرن الخامس الهجري (١١م)



(شكل ٢٠٣) حشوة من الخشب. مؤرخة من سنة ٣٦٣هـ (٩٧٤م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

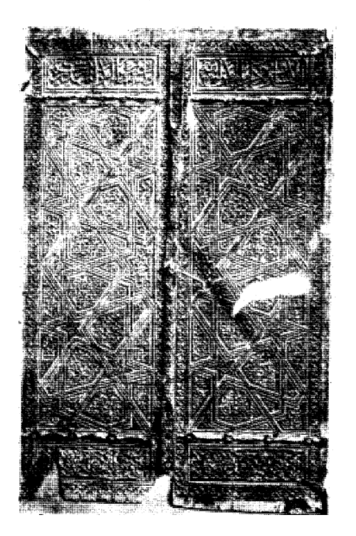
الحفر على الخشب في العصر السجلوقي

لا تزال المتاحف والمجموعات الفنية فقيرة في التحف الخشبية التي ترجع إلى العصر السلجوقي في إيران. وفي متحف فرير بأمريكا Freer Gallcry مصراع باب ينسب إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١م)، وارتفاعه ١٤٤ سنتيمتراً. وقوام زخرفته مناطق مستديرة ومتصلة وتتألف من دوائر ذوات مركز واحد؛ فيها كتابات بالخط الكوفي المورق. وفي كبرى هذه المناطق– وهي الوسطى– زخرفة من أجزاء من أوراق نباتية تنطلق من وسط الدائرة إلى محيطها. وفي كل منطقة من تلك المناطق الثلاث شريط دائري خارجي فيه كتابة بالخط الكوفي المورق، نصها في المنطقة العليا "وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا [الجن ١٨]. صدق الله العلي العظيم". وفي المنطقة الوسطى: "بسم الله تبارك وتعالى قال الله علي بن أبي طالب عليه السلام حصني ومن دخل في حصني أمن من عذابي". وفي المنطقة السفلي: "إِنَّ اللَّهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا [الأحزاب: ٥٦] وبين تلك المناطق ثمانية مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية. وفي ستة من هذه المربعات وفي الدائرتين الصغيرتين اللتين تصلان المنطقة الوسطى بالمنطقة العليا، أسماء مكتوبة بالخط الكوفي المورق في أسلوب زخرفي، وهي: الله، مُحَمَّد، علي، فاطمة، الحسن، الحسين. وفي وسط المنطقة الوسطى دائرة صغيرة مكتوب فيها بالخط الكوفي المورق "الصلاة عماد الدين" والحفر في هذا المصراع عميق ودقيق. ويتجلى في الزخارفة التأثر بالأساليب الزخرفية في التحف المعدنية

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٥٤٦هـ (١١٥١م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاب في كتابة كوفية محفورة بين رسم عقد إيراني، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية وقد كان الأمير عاملاً على يزد من قبل السلاجقة.

أما التحف الخشبية التي كانت تصنع في آسيا الصغرى في العصر السلجوقي

فكانت غاية في الجمال والإبداع. وكانت رسوم حشواتها توازي في الدقة أبدع المنتجات الخشبية في مصر والشام. وقد وصلت إلينا من هذه التحف أبواب ومنابر وتوابيت وكراسي للمصحف معظمها محفوظ في متاحف اسطنبول وقونية.

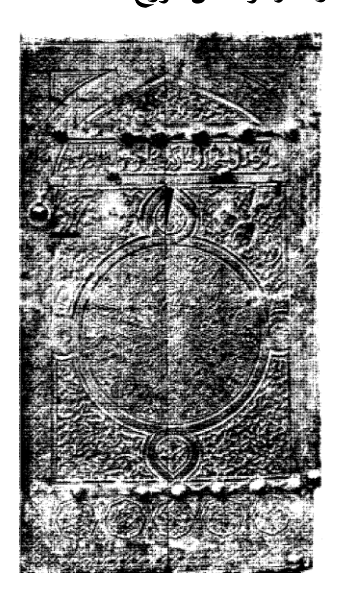


(شكل ٢٠٤) باب خشبي من الطراز السلجوقي كان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين وأصله من قونية

ومن أجمل تلك التحف السلجوقية باب من مصراعين كان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢٠٤)، ارتفاعه مائة واثنان وسبعون سنتيمتراً وعرضه مائة وعشرة، وسمكه خمسة سنتيمترات. ويربط المصراعين قائم خشبي. وقوام الزخرفة في هذا الباب حشوات متعددة الأضلاع محفور فيها رسوم فروع نباتية دقيقة على النحو الذي نعرفه في التحف الخشبية الأيوبية والمملوكية. وفي الجزء السفلي من كل مصراع مستطيل يضم فروعاً نباتية أخرى. أما الجزء العلوي ففيه مستطيلان يضمان العبارة الآتية بخط الثلث: "إن الإنسان يسره درك ما لم يكن ليفوته ويسوءه فوت ما لم يكن ليدركه" ويرجع هذا الباب إلى القرن السابع الهجري (١٣م).

وفي متحف اسطنبول باب آخر من مصراع واحد (شكل ٢٠٥). ارتفاعه متر وثلاثة وسبعون سنتيمتراً وعرضه تسعون. وقوام الزخرفة في هذا الباب جامة كبيرة في

وسطه، تتألف من شبه حشوات ذوات رسوم دقيقة، مرتبة على هيئة طبق نجمي. وعلى جنبي الجامة دائرتان صغيرتان. وفي أعلاها وأسفلها جامة صغيرة أخرى على هيئة الكمثري. وحول الجامة الكبرى أركان من رسوم نباتية. ونرى أن هذه الرسوم أرضية لرسم أسدين يتجه كل منهما إلى وسط الباب. وفوق الأسدين رسم عقد تحته مثلث من زخارف نباتية. وتحت المثلث شريط من كتابة بخط النسخ نصها: "عمر هذا المسجد المبارك الحاجي حسن غفر الله له ولجميع المسلمين". وفي أسفل الباب شريط يضم خمسة أشكال مشعة وبها زخرفة من فروع نباتية دقيقة.



(شكل ٢٠٥) باب خشبي من الطراز السلجوقي كان في إحدى مساجد مدينة أنقرة ومحفوظ الآن في متحف اسطنبول

وهناك تحف سلجوقية أخرى تشبه هذا الباب في المظهر العام، ومنها باب آخر في متحف اسطنبول، ارتفاعه مائة وخمسة وستون سنتيمتراً وعرضه اثنان وتسعون. وهو من مصراع واحد قوام الزخرفة فيه إطار من الجانبين ومن أعلى، يتألف من شريط من المراوح النخيلية المتصلة ويضم هذا الإطار شبه عقد إيراني مدبب، يقطعه عند استوائه شريط من الكتابة يضم عبارة بخط النسخ فوق أرضية نباتية، ونصها:

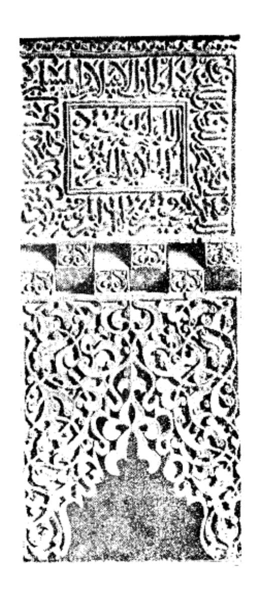
"العز الدائم والإقبال والدولة" وبين الشريط وقمة العقد مثلث من الزخارف النباتية في وسطه رسم شخص جالس وحول رأسه هاله. وفي أسفل الباب شريط فيه خمسة أشكال مثمنة تضم رسوماً نباتية. أما المستطيل الكبير بين هذا الشريط والعصابة الكتابية العليا فتتألف زخرفته من فروع نباتية تقوم في وسطها دائرة فيها شبه حشوات على هيئة طبق نجمي وزخارفها من رسوم نباتية دقيقة. وفوق هذه الدائرة الكبيرة دائرة صغيرة متصلة بها. وتحت الدائرة الكبيرة منطقة على شكل الكمثري فيها رسم آدمي آخر. أما أركان هذا المستطيل ففي العلويين منها رسم لأسدين مجنحين وفي السفليين رسم تخطيطي لعقابين. ويرجع هذا الباب إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م). ورسومه وزخارفه، من نباتية وحيوانية وآدمية، تشبه الزخارف التي نعرفها في آثار بدر الدين لؤلؤ في الموصل وفي باب الطلسم ببغداد

وقد عرض في معرض الفن الإيراني في لندن سنة ١٩٣١ (رقم الدليل ٦٨) باب يشبه البابين المذكورين، في زخارفهما النباتية وفي رسم آدمي تضمه دائرة صغيرة، فضلاً عن رسوم التنين بدلاً من رسوم الأسدين والعقابين. ويرجع هذا الباب أيضاً إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م).

ومن أعظم التحف السلجوقية شأناً منبر جامع علاء الدين في مدينة قونية، فهو غني في زخرفة أجزائه كلها: الحشوة الكبيرة المثلثة في كل من جانبيه، والمستطيلات التي تحيط بنهاية المنبر، فالدرابزين والحشوتان الجانبيتان تحت سقف المنبر، كلها مخرمة. ويحف بالباب إطار ينتهي من الجانبين، في أعلاه، بقبضة مخرمة. ولفتحة الباب عقد ذو فصوص وفوق العقد حشوة مستطيلة ذات نقوش هندسية. أما الجانبان، فقوام الزخرفة فيهما أطباق نجمية من حشوات صغيرة تضم رسوماً نباتية مخرمة. وعلى هذا المنبر كتابات بخط النسخ وبالخط الكوفي، بعضها آيات من القرآن الكريم. ومن بين تلك الكتابات واحدة تضم تاريخ المنبر واسم صانعه، خلاصتها أنه عمل على يد فنان اسمه الحاجي الأخلاق وأنه فرغ منه في شهر رجب سنة ٥٥٠هـ (١١٥٥م).

وعلى باب المنبر كتابة أخرى نفسها: "عز الدنيا والدين أبو الفتح مسعود بن قلج أرسلان ناصر أمير المؤمنين". ولكن الحق أن هذا الصانع لم يتم المنبر سنة ٥٥٠هـ أي قبل وفاة السلطان مسعود بسنة واحدة. لأننا نجد على باب المنبر كتابة أخرى باسم ابنه السلطان قلج أرسلان الثاني، ونصها: "السلطان المعظم سيد سلاطين العرب والعجم مالك رقاب الأمم عز الدنيا والدين وركن الإسلام والمسلمين فخر الملوك والسلاطين نصير الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين غياث المجاهدين حافظ بلاد الله ناصر عباد الله معين خليفة الله سلطان بلاد الروم والأرمن والإفرنج والشام أبو الفتح قلج أرسلان بن مسعود ابن قلج أرسلان ناصر المؤمنين أدام الله ملكه وضاعف اقتداره".

وفي متحف اسطنبول كرسي مصحف كان في مسجد علاء الدين في قونية، ارتفاعه سبعة وستون سنتيمتراً وعرضه تسعة وعشرون. ويتألف من لوحين متداخلين من الخشب، ولكنهما آية في دقة الصناعة لأنهما مصنوعان من قطعة واحدة. وعلى قاعدة هذا الكرسي من الجنبين فروع متصلة من المراوح النخيلية التي تلاحظ في نهاية أوراقها التفافات صغيرة مثل "الأزرار" (شكل ٢٠٦). أما القسم العلوي من الكرسي فعليه كتابات بخط النسخ، نصها: "عزا لمولانا السلطان الأعظم ظل الله في العالم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العالم مولى ملوك العرب والعجم عز الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو برهان أمير المؤمنين، اللهم أيده بجنود الملائكة المقربين كما أيدت محمد خاتم النبيين".



(شكل ٢٠٦) كرسي مصحف من الطراز السلجوقي أصله من قونية ومحفوظ في متحف اسطنبول

ومن سائر التحف الخشبية السلجوقية بعض أخشاب النوافذ في تربة علاء الدين بمدينة قونية، وباب في مسجد صاحب آتا (جامع لارنده) بالمدينة نفسها، وباب آخر في جامع باي حاكم في تلك المدينة أيضاً، وتابوت في تربة السيد محمود حيراني بمدينة آقشهر وباب تكية المولوية بمدينة قونية ثم مصراع نافذة من ضريح صدر الدين القونوي ومحفوظ الآن في متحف قونية.

الحفر على الخشب في العصرين المغولي والتيموري

لم يصل إلينا شيء يستحق الذكر من التحف الخشبية في بداية عصر المغول. ولعل أقدم ما نعرفه منها أبواب في مسجد بايزيد بمدينة بسطام، ترجع إلى بداية القرن الثامن الهجري (١٤م)، وقوام زخرفتها رسوم نباتية محفورة وحشوات في أطباق نجمية ورسوم هندسية وجدائل وكتابات بالخط الكوفي.

ومن تلك التحف منبر في المسجد الجامع بمدينة نايين قوام زخرفته حشوات مربعة ومستطيلة في أوضاع هندسية متلائمة، وفي هذه الحشوات رسوم نباتية محورة عن الطبيعة تحويراً كبيراً. والحق أن هذه الرسوم وثيقة الصلة بالزخارف التي نعرفها في

سامرا وفي الطراز الطولوني وبداية العصر الفاطمي وفي الرسوم الجصية بجامع نايين، مما جعلنا نشك في نسبة هذا المنبر إلى القرن الثامن الهجري[1]. ولكن كتابة تاريخية بخط النسخ على هذا المنبر تشهد بأنه صنع في سنة ٧١١هـ (١٣١١م). وفي المسجد الجامع بمدينة أصفهان منبر خشبي آخر تقرب زخارفه من زخارف المنبر الموجود في جامع نايين. وقد نقلت من منبر أصفهان حشوة آالت إلى مجموعة اندجودجيان Indioudjion، وهي على شكل نجمة ذات ثمانية رؤوس تضم رسم محراب كبير، في وسطه محراب، بينما تزدحم سائر أرضيتها بالوريقات والزهور والفروع النباتية والكتابات.

وهكذا نرى أن الفنانين الإيرانيين في القرن الثامن الهجري (١٤م) استعملوا العناصر الهندسية في زخرفة الخشب كما استعملوا الرسوم النباتية من وريقات وسيقان وزهور وغير ذلك مما نعرفه في سائر التحف الإيرانية في ذلك العصر. ومن أبدع امثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز، فإن هذا السقف مسمر فيه مستطيلات وأشكال متعددة الأضلاع تؤلف نجوماً ذوات خمسة أو ستة أطراف وبينها مساحات من الكتابة بالخط الكوفي المربع. أما الرسوم النباتية فإننا نجد أمثلة بديعة منها في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن الهجري (١٤م)، وفي بعض الأبواب وكراسي المصحف.

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك كرسي مصحف مشهور، لعله أبدع الكراسي المعروفة من العصر المغولي (شكل ٢٠٧). وعلى هذا الكرسي كتابة فيها أسماء الأئمة والأثنى عشر وفيها اسم الصانع، وهو حسن بن سليمان الأصفهاني، كما أن فيها تاريخ صناعة الكرسي سنة ٧٦١هـ (١٣٦٠م) ويتجلى في هذا الكرسي إبداع الزخرفة في عدة مستويات وإتقان رسوم الوريقات والزهور وانسياب هذه الرسوم في سهولة وجمال. ففي الجزء العلوي من الكرسي نرى هذه المستويات المختلفة في

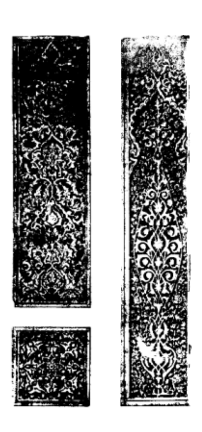
[1] انظر كتابتنا "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" ص ٣٠٣ حاشية ١ (الطبعة الثانية).

الحشوة المربعة ونرى كلمة "الله" مكررة أربع مرات فوق أرضية من زخارف ملتوية تنطلق في حركة دائرية وتحتها زخارف كتابية تختلط بها، أما القسم السفلي من الكرسي فزخارفه مزدحمة، وقوامها شبه محراب له عقد ذو فصوص وعليه مروحة نخيلية وتحت العقد رسم شجرة سرو تخرج من إناء وزخارف هذا الكرسي محفورة أو مخرمة أو ملصوقة. وكلها أمثلة دقيقة من زخارف العصر المغولي.

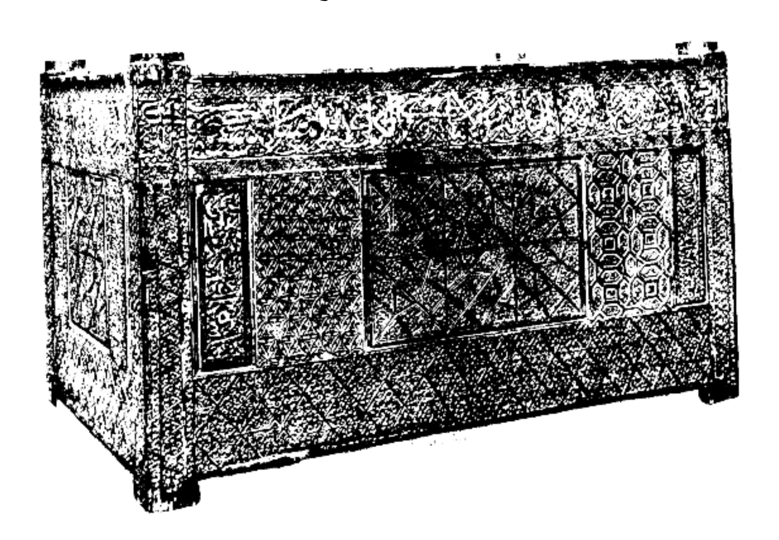


(شكل ٢٠٧) كرسي مصحف من الخشب المحفور والمطعم. مؤرخ من سنة ٧٦١هـ (١٣٦٠م) ومحفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

وثمة تحف أصاب فيها الفنان توفيقاً عظيماً في الزخرفة ذات المستويين وفي الجمع بين الرسوم النباتية والأشكال الهندسية التي تحبس هذه الرسوم. ومن هذه التحف أبواب مسجد أحمد يسوي في تركستان وترجع إلى ما بين عامي ٨٠٠ و٨٠٢هـ (١٣٩٧– ١٣٩٩م)، وعليها اسم صانعها "عز الدين".

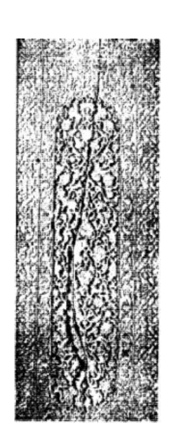


(شكل ٢٠٨) باب من الخشب ذي الزخارف المحفورة في باب من صريح تيمور ومحفوظ الأثر في متحف الأرميتاج



(شكل ٢٠٩) تابوت من الخشب مؤرخ من سنة ٨٧٧هـ (١٤٧٣م) ومحفوظ في مدرسة رودايلاند **Rhodes Island** للفنون بالويلات المتحدة

وزاد ازدهار صناعة الحفر على الخشب إبان القرن التاسع الهجري (١٥م)، كما يظهر في باب ذي زخارف محفورة وملونة وهو من خشب الجوز وموجود في جامع شاهرنده بمدينة سمرقند، وكما يظهر كذلك في بابين من قبر تيمور (جور أمير) محفوظين الآن في متحف الأرميتاج (شكل ٢٠٨).



(شكل ٢١٠) باب من مدينة خوفنه بفرغانه من القرن التاسع الهجري (١٥م) ومحفوظ الآن في المتحف المتربوليتان بنيويورك

وكان إقليم مازندران مشهوراً بغاباته الواسعة وأخشابها الثمينة، وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتوابيت. وعلى بعضها تاريخ صناعتها وأسماء صانعها، وللكتابة في زخرفتها المكان الأول، ولكن هذه التحف لم تدرس حتى الآن دراسة وافية ولم تنشر صورها بعد. ومما يمكن نسبته إلى هذا الإقليم تابوت في مدرسة الفنون المعروفة باسم **Rhode Island School of Design** في مدينة برفيدانس **Providence** من مقاطعة ورد ايلاند بالولايات المتحدة. وقوام الزخرفة في هذا التابوت (شكل ٢٠٩) شبه حشوات ذوات رسوم نباتية ومرتبة في أوضاع هندسية مختلفة، من دوائر متشابكة وأشكال متعددة الأضلاع. وفي أعلاه شريط من الكتابة بخط النسخ على أرضية من الفروع النباتية ونصها: "بسم الله الرحمن الرحيم أمر بزينة هذه التربة الشريفة والمرقد المنور المشهد المقدس السيد الأجل تاج الملك والدين أبو القاسم بن الإمام موسى الكاظم عليه السلام بسعي حضرت ملك الأعظم افتخار ملوك العجم ملك جلال الدين كستهم بن المرحوم ملك أشرف استندار تحريراً في تاريخ ماه رمضان المعظم سنة سبع وسبعين وثمانمائة عمل استاذان أحمد وحسـ بن حسـ" وقد كتب الأستاذ فيت، حين قرأ هذه الكتابة[١]،

---

(١) **G. Wiet: L'Expositiou Persaue de ١٩٣١ p ٤٩.**

أن كستهم هذا أمير من أسرة كانت تحكم مازندان وأنه أمر بعمل هذا التابوت لأحد الأئمة العلويين وأن اسم الصانع الثاني ربما كان حسن بن حسين.

ومن أمثلة التحف الخشبية المصنوعة في غربي تركستان أو شرقي إيران في نهاية القرن التاسع أو بداية العاشر الهجري (١٥– ١٦م) مصراع باب من مدينة خوقند في فرغانة ومحفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٢١٠). والحشوة الداخلية في هذا المحراب مزخرفة برسوم محفورة حفراً عميقاً وتمثل فروعاً نباتية ومراوح نخيلية متشابكة وقد كانت أرضية هذه الرسوم مدهونة باللون الأزرق بينما كانت الرسوم نفسها مدهونة بالأحمر والأخضر والبني. أما إطار هذه الحشوة فمن رسوم نباتية أخرى ولكنها أقل عمقاً، وتكاد الزخرفة في هذا الباب يبدو فيها البرود والجفاف اللذان يؤذنان بانحطاط صناعة الحفر في الخشب في القرن الثاني حين سادت فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف.

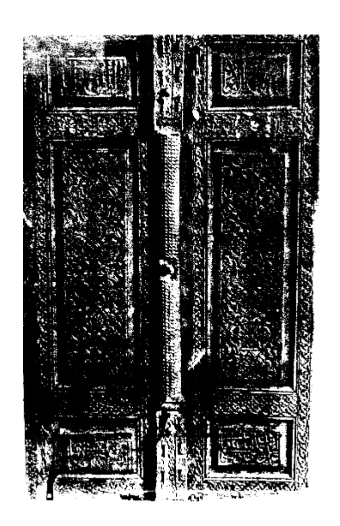
التحف الخشبية في العصر الصفوي

لا تزال المساجد في إيران وتركستان تضم عدداً من الأبواب التي ترجع إلى العصر الصفوي كما أن بعض التحف الخشبية من العصر المذكور قد آلت إلى بعض المتاحف ولاسيما متحف طهران. والمشاهد بوجه عام أن زخارف هذه التحف قوامها فروع نباتية ورسوم زهور وقد تدخلها رسوم حيوانات وطيور.

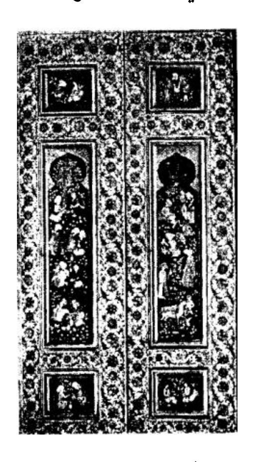
ومن أبدع الأمثلة المعروفة من التحف الخشبية الصفوية باب محفوظ في متحف طهران (شكل ٢١١) أو قوام زخرفته ست حشوات، اثنتان صغيرتان في أعلاه واثنتان صغيرتان في أسفله واثنتان كبيرتان في الوسط. وفي هاتين الحشوتين الأخيرتين رسوم نباتية مرتبة ترتيباً هندسياً بديعاً يجعلها شديدة الشبه بالرسوم النباتية في الزخارف الغربية. أما الحشوتان العلويتان ففيهما كتابة بخط الثلث، نصها: "الله مفتح الأبواب وإليه المرجع والمآب".. وفي الحشوتين السفليتين كتابة بخط النسخ تسجل أن هذا الباب من عمل النجار علي بن صوفي الباساني سنة ٩١٥هـ (١٥٠٩م).

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين باب قوام زخرفته ست حشوات، اثنتان منهما كبيرتان في وسط الباب. وتتألف زخرفتهما من حشوات صغيرة ذوات رسوم هندسية ومرتبة على هيئة أطباق نجمية ويحيط بها إطاران من فروع نباتية ومراوح نخيلية متصلة. وفي الحشوات الصغيرة في أعلا الباب وأسفله كتابة بخط نستعليق تسجل أن صانع هذا الباب "حبيب الله" وأن صناعته كانت سنة ٩٩٩هـ (١٥٩١م). وللباب إطار ضيق من يحور عريضة وضيقة على النحو الذي نعرفه في جلود الكتاب وإطارات السجاد والصفحات المذهبة وظهر في العصر الصفوي أسلوب جديد في زخرفة التحف الخشبية برسوم في جامة وسطى وأرباع جامات في الأركان بحيث يبدو سطح التحفة في زخرفته كأنه جلد كتاب أو سجادة ذات جامة، ويبدو ذلك جلياً في صندوق محفوظ في مجموعة نازار آفا وفي صندوق آخر في مجموعة كيفوركيان.

ثم ازدهر في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٧- ١٨م) أسلوب جديد في التحف الخشبية. إذ انحدرت صناعة حفر الزخارف في الخشب وأصبحت الأبواب والخزانات والدرايا (جمع دريئة بمعنى بارافان) وغيرهما تزخرف باللاكيه وتدهن بالرسوم الملونة. ومن أمثلة هذه الصناعة باب من مصراعين محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٢١٢) وآخر في متحف فيكتوريا وألبرت، ويرجعان إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). ويقال إنهما كانا في قصر جهل ستون بأصفهان.



(شكل ٢١١) باب خشبي من عمل "علي بن صوفي الباساني" سنة ٩١٥هـ (١٥٠٩م). ومحفوظ في متحف طهران



(شكل ٢١٢) باب من الخشب المزخرف باللاكيه والرسوم الملونة يرجع إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). ومحفوظ في المتروبوليتان بنيويورك.

الحفر على الخشب في الأندلس وبلاد المغرب

كان الحفر على الخشب في الأندلس وبلاد المغرب قبل عصر المرابطين يتبع الطراز الفني الأموي ثم العباسي ثم الفاطمي، ولكن الذي وصل إلينا من التحف الخشبية المغربية قبل عصر المرابطين قليل جداً. أما التحف الخشبية من عصر

المرابطين فممثلة في منبرين بديعين: الأول منبر المسجد الجامع في مدينة الجزائر والثاني منبر جامع القرويين في مدينة فاس. ويرجع المنبر الأولى إلى سنة ٤٩٠هـ (١٠٩٦م)، كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفي على إطار فيه. ونصها "بسم الله الرحمن الرحيم أتم هذا المنبر في أول شهر رجب الذي من سنة تسعين وأربعمائة عمل محمد". وقد درسه الأستاذ جورج مارسيه **G. Marçais** في مقال طويل بمجلة هسبريس **Hesperis** سنة ١٩٢١. وقوام الزخرفة في هذا المنبر حشوات مربعة فيها رسوم هندسية متشابكة وفروع نباتية ومراوح نخيلية في أسلوب أندلسي يرجح أنه دخل بلاد المغرب على يد صناع من الأندلس. أما منبر جامع القرويين فمن أجمل المنابر المعروفة، فضلاً من أنه كبير الحجم. ونتألف زخرفته من حشوات على هيئة أطباق نجمية وللنجمة فيها ثمانية أطراف. ويزيد في جمال هذا المنبر أن حشواته مرصعة بالعاج والأخشاب الثمينة وأن رسومها نباتية ودقيقة إلى أبعد حد.

ومن التحف الخشبية التي ترجع إلى عصر المرابطين مقصورة المسجد الجامع في تلمسان وترجع إلى سنة ٥٣٣هـ (١١٣٩م) فضلاً عن بعض الكوابيل في سقف هذا المسجد، وكلها غنية بالزخارف النباتية المحفورة التي تسود فيها أنصاف المراوح النخيلية والفروع المنثنية التي تخرج منها سيقان صغيرة أو وريقات ذات أسنان وما إلى ذلك من العناصر التي نعرفها في الزخارف الجصية التي صنعت ببلاد المغرب في ذلك العصر.

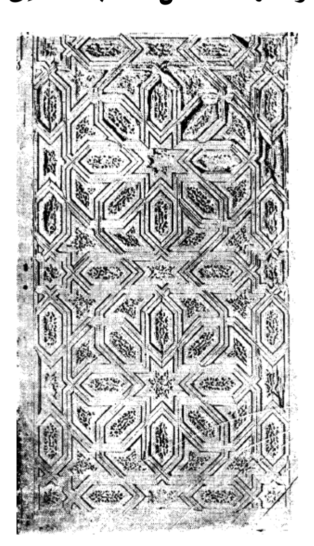
أما الحفر على الخشب في عصر الموحدين فممثل في منبرين فاخرين: هما منبر جامع الكتبية ومنبر جامع القصبة في مراكش[1]. وقد أطنب المؤرخ ابن مرزوق في الإعجاب بمنبر جامع الكتبية منذ القرن الثامن الهجري (١٤م) وسجل في هذه المناسبة أن أبدع المنابر المعروفة منبر المسجد الجامع في قرطبة ومنبر جامع الكتبية وأن

---

[1] راجع ما كتب عن هذين المنبرين في **Henri Basset et Hettri Terrasse: Sanctuaires et forteresses Almohades. Pp. ٢٣٤-٢٧٣ et ٣١٠- ٣٣٦.**

أهل الشرق الإسلامي لم يحذقوا الحفر في الخشب كما حذقه أهل المغرب.

والحق أن منبر الكتبية غني بحشواته ذات الرسوم النباتية الدقيقة والأشكال المختلفة التي تختلف في وضعها ومظهرها عن الحشوات التي عرفناها في مصر منذ القرن السادس الهجري (١٢م). فإننا نرى في حشوات منبر الكتبية نجوم مثمنة الأطراف، كما نرى أن معظم الحشوات مثلثة الجوانب، كل جانب منها على شكل حرف M. وكانت سدايب الخشب التي تحبس الحشوات مرصعة بالعاج والأخشاب النفيسة المتعددة الألوان. وعلى هذا المنبر كتابات بالخط الكوفي البسيط حينا والمورق حيناً آخر. وتبدو الثروة الزخرفية في رسوم الحشوات. وقوامها المراوح النخيلية ذوات العروق الدقيقة، ولكنها مختلفة في كل حشوة عنها في الحشوات الأخرى. ومما يلفت النظر في هذه الرسوم وغيرها من الحشوات الخشبية في هذا العصر أنها تنطلق في حرية فلا تتقيد بتقابل أو تناظر، ولكنها لا تصل بسبب هذا إلى التنافر أو الشذوذ.



(شكل ٢١٣) باب خشبي من صناعة الأندلس في القرن الثامن الهجري (١٤م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومنبر جامع القصبة لا يقل عن منبر الكتبية في الإتقان والإبداع وإن كان أصغر منه في الحجم وأقل تنوعاً في الرسوم. ولكن هذه الرسوم في الحشوات آية في دقة

الحفر والوضوح، وتمتاز فضلاً عن ذلك بعمقها الذي يذكر بزخارف العلب العاجية في الطراز الأموي الغربي، كما تمتاز أيضاً بالعروق في أوراقها وبعدة أنواع من كيزان الصنوبر.

أما الحفر على الخشب في الأندلس والمغرب خلال القرون التالية فكان إما تقليداً للأساليب الفنية التي عرفت في التحف الخشبية المغربية التي تحدثنا عنها وإما تطبيقاً للأساليب الفنية التي عرفناها في عصر المماليك. ومن التحف الخشبية الأندلسية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤م) باب كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢١٣) ومنها أبواب قاعة الأختين في قصر الحمراء بغرناطة وأبواب القصر **Alcasar** بمدينة إشبيلية.

العاج والعظم

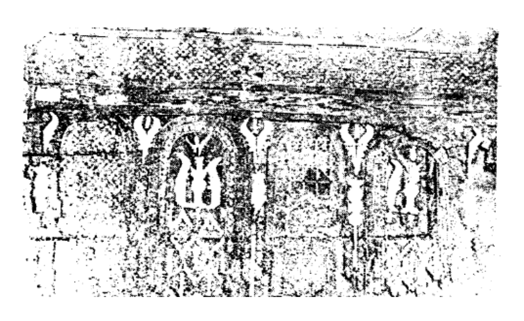
في فجر الإسلام

عثر المنقبون عن الآثار في الفسطاط وغيرها من المناطق الأثرية في مصر على تحف من العاج أو العظم أو من الخشب المطعم أو المرصع بهاتين المادتين. وترجع بعض هذه التحف إلى فجر الإسلام في مصر أي إلى العصرين الأموي والعباسي، كما يظهر من زخارفها التي يبدو أنها ذيل للزخارف القبطية. ومن تلك التحف حشوات من الخشب كان يظن حينا من الزمن أنها جلود كتب ولكن الراجح أنها أجناب صناديق. وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بضع حشوات من هذا النوع. وتوجد حشوات أخرى منه في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (شكل ٢١٤) وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك. وقوام الزخرفة في هذه الحشوات رسوم عقود تضم أشكالاً هندسية، من معينات ومربعات ودوائر، وبين العقود أشباه أعمدة لها قواعد ولها تيجان رمانية الشكل، وفوق تيجانها أشباه آنية تحت زخرفة مجنحة.

أما في لعصر الطولوني فقد كانت الزخارف على بعض التحف العاجية وثيقة الصلة بالزخارف التي عرفناها في الخشب العباسي والتي تشبه رسوم الطراز الثالث من الزخارف الجصية العباسية. وفي دار الآثار العربية بعض حشوات صغيرة من العاج يمكن نسبتها للعصر الطولوني.

ومما يؤسف له أن التحف العاجية المصرية التي وصلت إلينا من فجر الإسلام قليلة مع أن صناعة التحف من العاج أو تطعيم الخشب بالعاج والعظم كانت من الصناعات الزاهرة في مصر منذ العصور القديمة، فضلاً عن أنها بلغت من التقدم شأواً بعيداً في العصر الإغريقي الروماني.

ولا ريب في أن أعظم التحف العاجية الإسلامية في فجر الإسلام. بل في العصر الإسلامي كله، هي العلب والصناديق التي خلفتها الأندلس في العصر الأموي والتي يرجع معظمها إلى القرن الرابع الهجري (١٠م) أو بداية القرن الخامس. ومما يزيد في أهميتها أن معظمها مؤرخ وعليه كتابات تسجل أسم الأمير أو الكبير الذي صنعت له. وبعض هذه التحف علب اسطوانية الشكل وذوات غطاء مستو أو مقبب، وبعضها الآخر مستطيل وله غطاء مستو أو هرمي الشكل. أما زخارفها الفنية ومحفورة حفراً قليل البروز ولكنه واضح كل الوضوح. واستعمل الفنان في بعض الأحيان أساليب من الحفر المنحرف استطاع بوساطتها أن يجعل الرسوم تبدو كأنها في عدة مستويات. وبعض هذه التحف، ولعلها أقدم من غيرها، لا يضم إلى رسوماً نباتية. ولكن معظمها عليه كتابات بالخط الكوفي المورق وفيه رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات داخل مناطق مستديرة تماماً أو لها محيط ذو فصوص. وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان، فتبدو السيقان كأنها المحور الذي تحف له تلك الفروع. ونرى رسوم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة داخل مناطق أو تنطلق حرة بين الفروع النباتية كما نرى رسم طاووسين يلتف عنق كل منهما حول عنق الآخر.



(شكل ٢١٤) جنب صندوق من الخشب المرصع بالعاج والعظم من صناعة مصر في فجر الإسلام. (٨- ١٠م)، ومحفوظ في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة في هذه التحف رسوم مناظر الطرب والصيد والشراب التي عرفناها في الألواح الخشبية الفاطمية وفي غيرها من التحف الإسلامية.

أما الحيوانات والطيور المرسومة عليها فمنها الأسد والغزال والفهد والطاووس، ولكن رسومها تنقصها الحركة والحياة. والواقع أن الحركة والحياة إنما تظهران في الرسوم النباتية على تلك التحف حيث نرى مشتقات ورقة العنب والأكانتس إلى جانب السعف المختلف الشكل والفروع النباتية المتنوعة. والملاحظ أن العروق الكثيرة في هذه الرسوم النباتية تكسب الوريقات قسطاً وافراً من الحركة والحياة لظاهرتين فيها.

والحق أن ما نراه في هذه التحف العاجية من دقة وإتقان يحملنا على أن نتساءل عن مصدر هذه الصناعة، فإن أقدم ما نعرفه منها، كالصندوق المحفوظ في متحف فيكتوريا وألبرت، لا يبدو في صناعته الضعف والتعثر اللذان يبدوان في بدء أي صناعة من الصناعات؛ بل يشهد بأن صناعة تلك التحف العاجية كانت قد مرت حينئذ بمراحل الطفولة وبلغت أوج ازدهارها، وإذا تذكرنا أن أساليبها تختلف عن أساليب التحف العاجية في شرقي العالم الإسلامي وفي العالم البيزنطي، زادت المسألة غموضاً، وتعذر علينا أن نقطع بأن صناعة تلك التحف قامت على أكتاف فنانين قدموا إلى الأندلس من المشرق. وإذا تذكرنا أيضاً أن الصناع في الأندلس لم يعنوا بالحفر في العاج بعد القرن الخامس الهجري (١١م)، وأن براعتهم تجلت بعد ذلك التاريخ في حفر الرسوم النباتية التي عرفناها في حشوات المنابر الخشبية، استطعنا أن نفرض أن أولئك الصناع حذقوا صناعة الحفر في الخشب أولاً ثم تجلى حذقهم إياها في التحف العاجية التي وصلت إلينا من القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠-١١م).



(شكل ٢١٥) علبة من العاج من صناعة الأندلس في بداية القرن الرابع ١٠م). ومحفوظة في متحف الآثار بمدريد.

ومن أقدم تلك التحف العاجية صندوق صغير محفوظ الآن في متحف الآثار بمدريد وأصله من **San Isodoro de Leon** (شكل ٢١٥) وقوام زخرفته رسوم حيوانات وطيور بعضها خرافي، مرسومة في مناطق مستديرة تتألف من شريط مجدول، وليس لهذه الرسوم من الأرضية النباتية أو الدقة الفنية ما لرسوم سائر التحف العاجية الأوية في الأندلس. ولذا كان من الراجح أن تنسب إلى بداية القرن الرابع الهجري (١٠م) أو إلى نهاية القرن الثالث.

ومن أبدعها علية اسطوانية محفوظة الآن في متحف الآثار بمدريد وأصلها من كاتدرائية زامورا، وعلى رقبة غطائها كتابة بالخط الكوفي، نصها: "بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة". وليس دري هذا صانع العلبة، بل كان من الصقالية في بطانة الحكم الثاني واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة للصقالية فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر.

ومن التحف العاجية الأندلسية علبتان مستطيلتان صنعتا في مدينة الزهراء سنة ٣٥٥هـ (٩٦٦م) وهما محفوظتان الآن في مدريد. وقد كشفت العلبة الأولى في دير فيتيرو **Fitero** بمقاطعة نافار، وعليها كتابة، نصها: "بسم الله بركة من الله ويمن

وسعادة وسرور ونعمة لأحب ولادة مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف" والمقصود بولادة محظية الخليفة الحكم الثاني، واسمها صبح، وكانت قد أقرت عينه بولادة الأمير الذي ولى الملك بعد ذلك باسم هشام الثاني. أما العلبة الثانية فباسم "ولادة" أيضاً وعليها اسم الصانع نفسه.

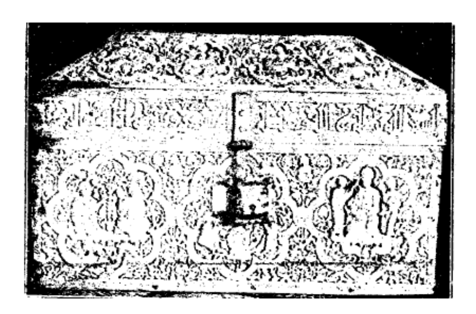
وفي متحف اللوفر بباريس علبة اسطوانية من العاج، قطرها ثمانية سنتيمترات وارتفاعها خمسة عشر. وعلى غطائها عصابة دائرية من الكتابة الكوفية نصها: "بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمغيرة بن أمير (المؤمنين) رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلث مائة" وقد كان المغيرة قد أهداها للخليفة الأموي الأندلسي عبد الرحمن الناصر. ولما توفى عبد الرحمن خلفه على العرش ابنه الحكم الثاني. ولعل المغيرة كان ينتظر أن يتولى بعد أخيه الأكبر الحكم الثاني.

وقد حدث حين توفي الحكم سنة ٣٦٦هـ (٩٧٦م) أن الصقلب وحاشيته أرادوا المناداة بالمغيرة خليفة، ولكن الحاجب جعفر المصحفي ومعاونه ابن أبي عامر وقفاً في سبيلهم، ولم يقبلا تنحية هشام الثاني عن تولية عرش أبيه الحكم. وقتل المغيرة غداة وفاة الحكم، فحلا الجو لهشام الثاني، والعلبة التي نحن بصددها الآن من أغني التحف العاجية الإسلامية زخرفة وأدقها صنعاً. وقوام الزخرفة فيها مناطق ذوات ثمانية فصوص، تضم كل منها رسوماً محفورة مختلفة، نرى من بينها رسم فارسين متقابلين تفصلهما شجرة الحياة، كما نرى في منطقة أخرى رسم شخصين جالسين على دكة يحملها حيوانان متدابران، وبين الشخصين رسم سيدة واقفة وفي يديها آلة موسيقية. أما سائر سطح العلبة بين المناطق التي أشرنا إليها فمغطى برسوم نباتية بينها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات. وسطح الغطاء لا يختلف في زخرفته عن سائر العلبة.

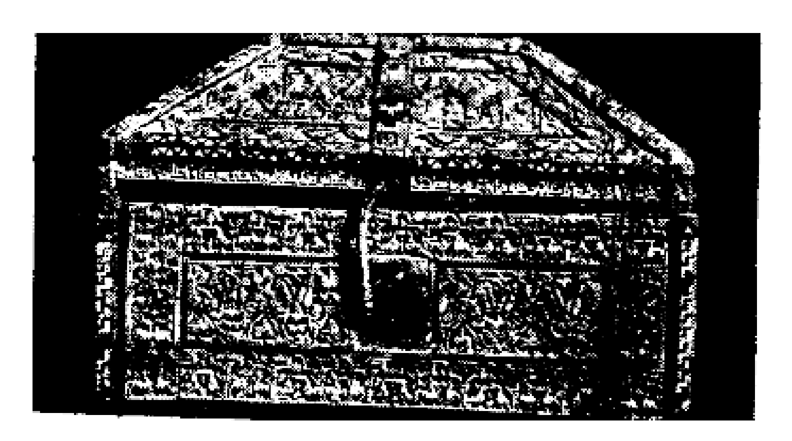
ومن تلك التحف البديعة علبة محفوظة في كاتدرائية بنبلونة **Pampelune** (شكل ٢١٦) وعلى جوانب غطائها كتابة بالخط الكوفي نصها: "بركة من الله وغبطة

وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدي الفتى نمير بن مُحَمَّد العامري مملوكه سنة خمس وتسعين وثلث مائة".

والراجح أن معظم التحف العاجية التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م) لم تكن تصنع في قرطبة أو مدينة الزهراء بل كانت تصنع في مدينة قونكة **Cuenca** إحدى المدن الكبرى في مملكة أسرة ذي النون حكام طليطلة. وكانت رسومها النباتية أقل غنى وأكثر تحريفاً عن الطبيعة وزخارفها أقل بروزاً من القطع التي ترجع إلى القرن السابق. ومن أمثلة ذلك صندوق صغير محفوظ في متحف الآثار بمدريد وأصله من كنوز كاتدرائية بلنسية (شكل ٢١٧) وعلى جوانب غطائه كتابة بالخط الكوفي نصها: "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ بركة دائمة ونعمة شاملة وعافية باقية وغبطة طائلة وآلاء متتابعة وعز وإقبال وإنعام واتصال وبلوغ آمال لصاحبه أطال الله بقاه مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدول أبو مُحَمَّد إسماعيل بن المأمون ذي المجدين ابن الظافر ذي الرئاستين ابن مُحَمَّد بن ذي النون أعزه الله في سنة إحدى وأربعين وأربع مائة عمل عبد الرحمن بن زيان". والأمير المشار إليه في هذه الكتابة هو إسماعيل ابن يحيى المأمون أمير طليطلة. وقد كان ولي العهد ولكنه توفى قبل أبيه، وخلفه في ولاية العهد ابنه يحيى القادر بن إسماعيل بن المأمون، وولى العرش، بعد جده، سنة ٩٦٧هـ (١٠٧٤م).



(شكل ٢١٦) علبة مستطيلة من العاج ترجع إلى سنة ٣٩٥هـ (١٠٠٥م)، محفوظة في كاتدرائية بقبلونة



(شكل ٢١٧) علبة من العاج من صناعة الأندلس سنة ٤٤١هـ (١٠٤٩م) ومحفوظة في متحف الآثار بمدريد

وكان الأمراء والأثرياء الأوربيون في العصور الوسطى يعجبون أشد الإعجاب بتلك العلب العاجية ويحفظون فيها الحلى والنفائس ويقدمونها هدية في الأعراس.

وقد وصلت إلينا بعض علب صغيرة عاجية تنسب إلى الأندلس في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣- ١٤م) ولكن زخارفها مستوية أو بارزة بروزاً قليلاً جداً وقوامها فروع نباتية كبيرة تضم وريقات أو رسوم طيور. ومن أمثلتها علبة محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت.

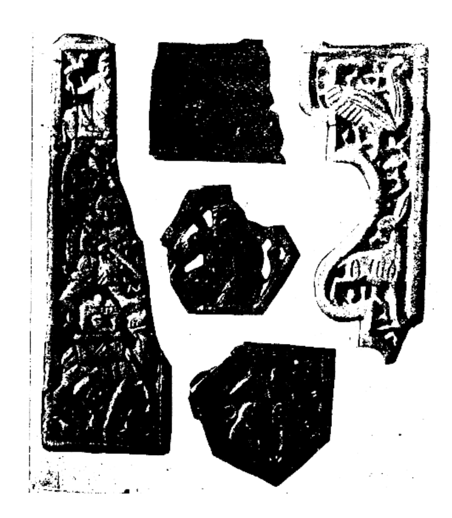
التحف العاجية في الطراز الفاطمي

ازدهرت صناعة العاج في العصر الفاطمي، ولم يكن استعماله في هذا العصر وقفاً على التطعيم والترصيع في معظم الأحوال، بل كانت الحشوات الكاملة تصنع من العاج. وقد وصلت إلينا بعض هذه الحشوات. وتشهد زخارفها بأنها من العصر الفاطمي، لأنها تشبه زخارف التحف الخشبية التي نعرفها من هذا العصر. وعلى إحدى هذه الحشوات العاجية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة رسم سيدة في هودج، وجندي في يده رمح وترس، وصائد بالباز على ظهر جواده (شكل ٢١٨).

وعلى حشوة أخرى رسم شخص في يده رمح يظهر أنه كان يطعن به أسد ذهب رسمه في الجزء المفقود من هذه القطعة (شكل ٢١٨). وفي بعض الحشوات الأخرى رسوم طيور وحيوانات كالأرنب والطاووس (شكل ٢١٨).

وفي متحف اللوفر بباريس حشوتان من العاج المشبك عليهما رسوم راقص وصائد بالباز وشخص يحتسي الخمر وثالث يقبض على حيوان أو طائر، كل ذلك فوق أرضية من الفروع النباتية وحبات العنب. وطراز هذه الرسوم قريب جداً من اللوحات الخشبية التي عثر عليها في مارستان قلاوون ومن حشوات العاج الفاطمية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة.

أما ما نعرفه من تحف عاجية غير الحشوات السالفة الذكر فليس بينه ما يمكن نسبته على وجه التحقيق إلى العصر الفاطمي في مصر. ولعل أهم هذه التحف أبواق للصيد عليها زخارف بارزة من حيوانات وطيور ومناظر صيد في دوائر أو أشرطة (شكل ٢١٩) وتختلف كل الاختلاف عن زخارف أبواق الصيد الأوربية في العصور الوسطى، أو يبدو عليها طابع إسلامي ظاهر. وقد اختلف العلماء في تحديد المكان الذي صنعت فيه هذه الأبواق فبعضهم ينسبها إلى صقلية كما يظن آخرون أنها صنعت في مصر أو العراق أو في الأندلس ولكن الذي لا شك فيه أن زخارف بعض هذه الأبواق وثيقة الصلة بالزخارف الفاطمية حتى ليمكننا أن نرجح أنها صنعت في مصر، أو على أقل تقدير في صقلية، متأثرة بالأساليب الفنية الفاطمية. وليس بعيداً أن يكون الصناع في الجمهوريات التجارية بشبه جزيرة إيطاليا قد قلدوها كما قلدوا غيرها من المنتجات الإسلامية في ذلك العهد.



(شكل ٢١٨) حشوات صغيرة من العاج، من صناعة مصر في العصر الفاطمي. ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة.

وفي بعض المتاحف والمجموعات الفنية علب صغيرة مستطيلة الشكل ولها غطاء على شكل هرم ناقص، وزخارفها تشبه زخارف أبواق الصيد المذكورة ويصدق عليها ما ذكرناه عن أبواق الصيد من تاريخ وأسلوب، على أننا نجد في زخارفها رسوم رجال ذوي لحي وعليهم ملابس شرقية. وأبدع العلب المعروفة من هذا النوع محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك.

وفضلاً عن ذلك فإن من نفائس هذا المتحف الأخير محبرة من العاج تدخل بزخارفها في مجموعة أبواق الصيد والعلب التي ذكرناها الآن. وقوام هذه الزخارف رسوم غزلان وأسود وأرانب فضلاً عن رسم طاووسين متقابلين وعنقاهما ملتفان على النحو الذي نعرفه في بعض التحف العاجية الأموية في الأندلس. وهكذا نرى أن الأساليب الفنية في قلب العالم الإسلامي كانت زاهرة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١- ١٢م) على يد الفاطميين في مصر. وامتد تأثيرهم إلى صقلية وجنوبي شبه جزيرة إيطاليا والأندلس.



(شكل ٢١٩) بوق صيد من العاج. من صناعة مصر في العصر الفاطمي. وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وقد عثر في الحفائر التي عملت في كاريون دي لوس كونديس **Carrion de los Condes** من أعمال بلنسية بإسبانيا على علبة من العاج صنعت في إفريقية للخليفة المعز لدين الله الفاطمي بين عامي ٣٤١و ٣٦٣ هجرية. وهي محفوظة الآن في متحف مدريد وعلى قاعدتها كتابة مطعمة بالأحمر والأخضر، ونصها "بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم الإمام المعز لد (ين الله) أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه... هذا الخراساني"

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض حشوات خشبية مطعمة بالعاج، والراجح أنها من العصر الفاطمي وأهمها حشوة مطعم فيها رسوم طائر جارح ينقض على أرنب.

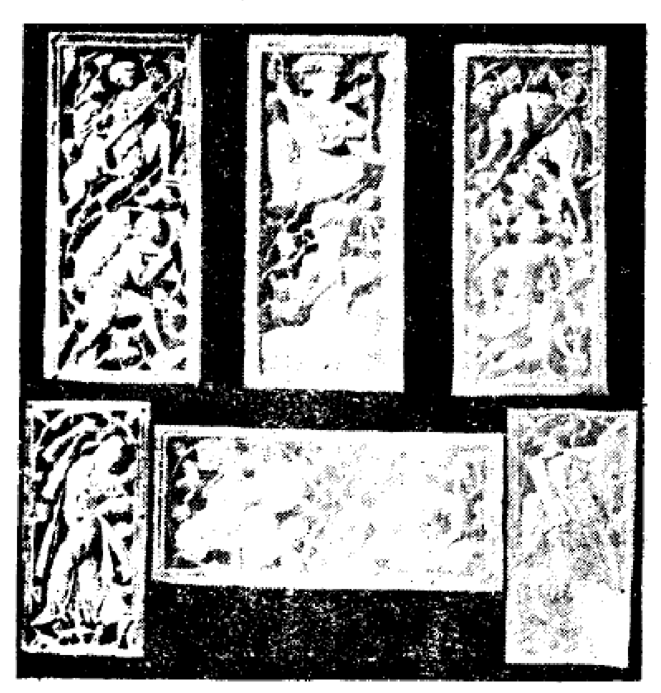
التحف العاجية في صقلية

يميل كثير من مؤرخي الفنون إلى أن ينسبوا إلى صقلية علباً من العاج عليها زخارف تشبه الزخارف الفاطمية ولكن عليها– رغم ذلك– طابع غربي في بعض عناصرها. ومن ذلك سبع حشوات في مجموعة كران بمتحف قصر بارجاو بمدينة فلورنسة. ويظهر أن ستامن هذه الحشوات كانت جزءاً من علبة صغيرة. والقطعة

السابعة منقوش عليها رسم عقابين متواجهين على أرضية من سيقان وعناقيد عنب. وفي يمين الحشوة ثلاث مراوح نخيلية وفي طرفها الأيسر مثلها. بينما القطع الست الأخرى عليها رسوم طرب أو موسيقى أو صيد أو فلاحة أو حصاد (شكل ٢٢٠). ولكن علماء الآثار مختلفون في أمر هذه الحشوات فإن بعضهم ينسبها إلى مصر. والواقع أن الشقة بعيدة بين نقوش هذه القطع والنقوش التي نعرفها في الأخشاب الفاطمية أو قطع العاج التي عثر عليها في الفسطاط. والراجح عندنا أن حشوات متحف بارجلو قد صنعت في صقلية في القرن السابع الهجري (١٣م) وأنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الفاطمية. والملاحظ أن إحدى الراقصات يكاد يكون رسمها هندي الأسلوب ومنظر الصيد ضعيف لا قوة فيه ولا روح. وهناك رسم عازف على المزمار يبدو كأنه يدخن شيشة، ورسم شخص معه كلبه في أسلوب بعيد عن الأساليب الفنية الإسلامية. ومع ذلك فإن تلك الحشوات تمتاز بدقة وعناية وافرتين في إظهار رسوم هندسية فوق ملابس الأشخاص، تبدو كأنها حشوات من منبر أو محراب.

ولا يزال في بعض المتاحف وكنوز الكنائس الغربية عدد كبير من علب عاجية ليست نقوشها محفورة أو بارزة وإنما هي مرسومة عليها، والموضوعات الزخرفية فيها متنوعة جداً، فنرى الصياد بالباز، والعازف على آلات الطرب، والجامات ذوات الزخارف النباتية والحيوانات والطيور المختلفة، والعبارات بالخط الكوفي أو النسخي، كل ذلك بالألوان الأزرق والأحمر والأخضر. وقد نسبت هذه المجموعة من العلب العاجية إلى العراق في بداية الأمر، ولكن الراجح أنها من صناعة صقلية في العصر النورمندي، لأن زخارفها فيها شيء غربي على الرغم من طابعها الشرقي العام، فضلاً عن أنها تشبه النقوش الحائطية في الكابلا بالانينا بمدينة بلرمو. وشكل هذه التحف إما مستطيل ولها غطاء مسطح أو على هيئة هرم غير كامل وإما اسطواني، ومن أهم نماذجها علبة في القسم الإسلامي من متاحف برلين عليها نقوش نباتية وحيوانات وطيور، وبها آثار تذهيب (شكل ٢٢١). وفي متحف مناكي بأثينا علبة تشبه هذه

العلبة كل الشبه. ومن تلك التحف الجميلة علبة اسطوانية صغيرة عليها رسم فارس (شكل ٢٢٢). كما أن كاتدرائية ورتزبرج **Würzberg** بها علبة خشبية عليها طبقة من العاج مرسوم فوقها دوائر فيها حيوانات وطيور. وعلى جوانب العلبة كلها رسوم عقود تحتها أشخاص، من بينهم أمير على دكة، ومن بينهم أيضاً نساء يعزفن على آلات موسيقية. وفي متحف فكتوريا وألبرت نماذج من هذه العلب، وكذلك في متحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة وفي متحف كلوني بباريس والمتحف البريطاني. وبعض التحف المذكورة عليها رسوم رسل وقديسين وموضوعات زخرفية مسيحية، مما يحمل على القول بأن هذه العلب كان يصنعها فنانون مسيحيون، أو كانت تصنع خصيصاً للغرب وإن كان صانعوها من المسلمين وعلى كل حال فإنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس أو إلى القرن السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م).



(شكل ٢٢٠) حشوات صندوق من العاج. من صناعة صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢–١٣م). ومحفوظة في متحف فلورنسة



(شكل ٢٢١) صفوف من الخشب مرصع بالتاج ومزين بالنقوش من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري (١٣م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

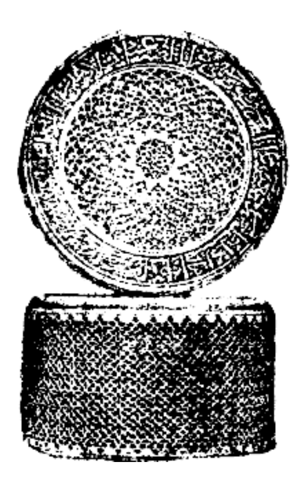
وقد ازدهرت صناعة التطعيم بالعاج في صقلية؛ فإن في الكابلا بالاتينابمدينة بلرمو علبة من الخشب ذات غطاء مقبب، وعليها طبقة من الدهان الأدكن اللون وتزينها زخارف مطعمة، قوامها عبارات مكتوبة بخط النسخ. ودوائر تشتمل على أزواج من الحيوانات أو الطيور أو الصور الآدمية، وهذه الرسوم الأخيرة محرفة عن الطبيعة تحريفاً يجعلها رمزاً وحلية فحسب، ولاسيما إذا لاحظنا أن كل دائرة تضم رسم شخصين، أحدهما مقلوب بحيث يكون رأسه بجوار قدمي الشخص الآخر. وأكبر الظن أن هذه العلبة من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري (١٣م).



(شكل ٢٢٢) علبة من العاج المنقوش من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري (١٣م)

التحف العاجية في عصري الأيوبيين والمماليك

لم تصل إلينا تحف عاجية كثيرة من عصري الأيوبيين والمماليك. ولكن من هذه التحف النادرة علب صغيرة من العاج المخرم عليها زخارف نباتية أو هندسية وعلى بعضها كتابات بالخط النسخي (شكل ٢٢٣) وقد نسبها بعض مؤرخي الفنون إلى الأندلس في القرنين السابع أو الثامن. ولكن كتاباتها ورسومها الهندسية والنباتية ترجح نسبتها إلى مصر في عصر المماليك.



(شكل ٢٢٣) علبة من العاج المخرم من صناعة مصر في عصر المماليك. ومحفوظة في المتحف البريطاني

بيد أن استعمال العاج والعظم في عصري الأيوبيين والمماليك كان على الخصوص في التطعيم والترصيع، ولاسيما في حشوات المنابر وفي قطع الأثاث التي تحدثنا عنها عند الكلام على التحف الخشبية في هذين العصرين. وقد مر بنا الكلام على الفرق بين التطعيم **Intarsia, Inlaying** والترصيع **Marquetry** . والحق أن التطعيم والترصيع كانا معروفين عند الإغريق والرومان والقبط وأن المسلمين أقبلوا عليهما في شتى أنحاء العالم الإسلامي، وأخرجوا في هذا الميدان تحفاً تعد آية في الجمال والإتقان. وقد أشرنا إلى أن من أبدع التحف الخشبية المرصعة بالعاج والسن كرسي على هيئة منشور ذي ستة أضلاع تكسوه طبقة دقيقة من الفسيفساء قوامها قطع

صغيرة من العاج والسن مرتبة في رسوم هندسية مختلفة، أهمها الأطباق النجمية أو العقود. وقطر هذا الكرسي خمسون سنتيمتراً وارتفاعه مائة وخمسة عشر. وكان في جامع السلطان شعبان الثاني ولعله يرجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤م).

التحف العاجية في إيران

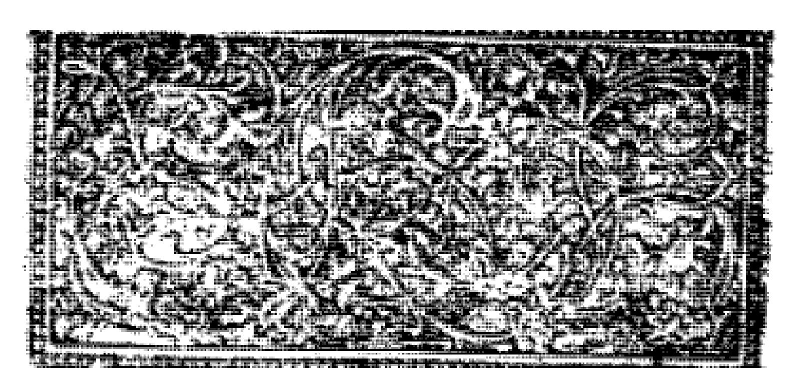
عرف الفنانون الإيرانيون استعمال العاج منذ العصور القديمة فاستوردوه لزخرفة قصر الكيانيين في مدينة السوس، وجاء رسمه بين ما يقدمه حاملو الجزية في نقوش برسوبوليس. وثمة تحف نادرة يمكن نسبتها إلى إيران في العصر الإسلامي، وذلك نظراً لما عليها من رسوم وزخارف شديدة الشبه بالرسوم والزخارف المألوفة من الخزف المصنوع بدينة الري في القرن السابع الهجري (١٣م). ومن التحف التي تنسب إلى إيران علبة من العاج في متحف بمدينة ترنت **Museo Diocedano** ، وعليها رسوم أميرات على أفراس ورسوم صغيرة[١]. ومنها أيضاً علبة أخرى كانت في القسم الإسلامي من متاحف برلين، قوام زخرفتها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية ورسم أميرة على عرشها بين طاووسين[٢]. ومنها أيضاً حشوتان من العاج محفوظتان في المتحف البريطاني[٣] وعليهما رسوم آدمية فوق أرضية نباتية. ولكن الحق أن رسوم علبة برلين وهاتين الحشوتين لم تكن في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢–١٣م) وقفاً على إيران. ومن المحتمل أن تكون هذه التحف قد صنعت في صقلية.

---

(١) **A Survey of Persian Art vol ٣, fig ٨٨٩**

(٢) المرجع نفسه، ج٦، اللوحة رقم **١٤٣٤ C**

(٣) المرجع نفسه، ج٦، اللوحة رقم **٣٣٠ F** و **E**



(شكل ٢٢٤) حشوة من صندوق عاجي، من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) ومحفوظة في متحف بناكي بأثينا

ولكن من التحف العاجية التي يرجح نسبتها إلى إيران حشوة من صندوق عاجي في متحف بناكي بأثينا (شكل ٢٢٤)، تشهد زخارفها النباتية بأنها من القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م).

التحف العاجية المنسوبة إلى الهند

لاشك في أن صناعة التحف العاجية في الهند كانت صناعة زاهرة منذ عصور طويلة. ولكن هذه التحف كانت حتى في العصر الإسلامي، متأثرة بالأساليب الفنية التي عرفتها الهند قبل الإسلام، اللهم إلا بعض التحف التي كان قوام الزخرفة فيها عناصر نباتية أو رسوم هندسية إسلامية. كما عرفت الهند ترصيع الخشب بالفسيفساء من العاج والعظم

ومن التحف المشهورة التي تنسب إلى الهند في بعض الأحيان فيل من العاج للعبة الشطرنج، من مجموعة كانت قديماً محفوظة في كنوز كنيسة سان دني Saint Denis ويزعمون أن شارلمان تلقاها هدية من هارون الرشيد. والظاهر أن بعض قطع هذه المجموعة كانت لا تزال محفوظة في القرن السابع عشر؛ ولكن لم يبق منها اليوم إلا هذه التحفة التي نحن بصددها الآن والمحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس. وتمثل ملكاً على ظهر فيل يحف به حرس من الفرسان. ونرى على خرطوم الفيل بهاوانا،

رأسه إلى أسفل ويداه ممسكتان بنابي الفيل. ومحيط المقعد الذي يجلس عليه الملك مزين بنقوش بارزة تمثل ثمانية محاربين من المشاة. وعلى قاعدة هذه التحفة كتابة بحروف كوفية بسيطة وصغيرة. ونصها: "من عمل يوسف الباهلي". والواقع أن هذه التحفة لا يمكن أن ترجع إلى عصر هارون الرشيد، في أسلوبها الفني. والراجح أنها من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠م)؛ فهي تشبه في صناعتها بعض التحف العاجية الأندلسية في القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠– ١١م). وقد وضعت هذه التحفة نحو سنة **٣٥٠هـ** في "جامع الكتابات التاريخية العربية" **Rèpertoire chronologique d'èpigraphie arabe** ولكنها نسبت فيه إلى بلاد الجزيرة. ولعل القائمين على نشر هذه المجموعة اختاروا هذه النسبة متأثرين برأي الدكتور كونل **Kühnel** في نسبة فيل آخر من العاج محفوظ في متحف فلورنسة، فقد كتب أن هذا الفيل قد يكون من صناعة بلاد الجزيرة في القرن الثالث الهجري (٩م) [١]. وأكبر ظننا أن الذي دفعه إلى هذه النسبة بعض العناصر الزخرفية في هذا الفيل، ولاسيما ورقة الشجرة ذات الفصوص الخمسة التي نعرفها في الزخارف العباسية في سامرا. أما التحفة التي نحن بصددها الآن فليس فيها مثل هذه العناصر؛ ولسنا نظن أنها من صناعة العراق. وإذا كانت نسبة صانعها إلى قبيلة باهلة قد تشعر بأنه من سكان بلاد العرب الشمالية أو إقليم البصرة فإننا نعرف باهليا آخر في الأندلس: هو الطبيب الشاعر عبيد الله بن المظفر الباهلي من المرية. وقد دخل سنة **٥٢١هـ** (**١١٢٧م**) خدمة السلطان السلجوقي محمود بن ملكشاه في بغداد. وتردد ميجون **Migeon** بين نسبة هذا الفيل إلى الهند أو العراق، ولكننا لا نظن أن بين بين الاختصاصيين من علماء الفنون والآثار الإسلامية من يرى أنها ترجع إلى عصر هارون الرشيد وشارلمان.

---

[١] **E. Kuhnel: Islamische Kleinkunst, fig. ١٦٠**

التحف المعدنية

في فجر الإسلام

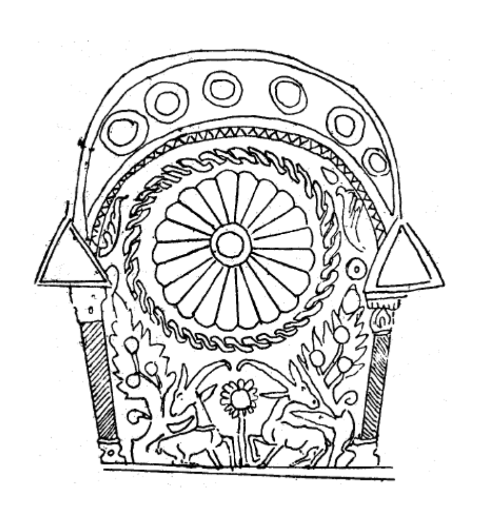
كان صناع التحف المعدنية في فجر الإسلام يسيرون على منوال زملائهم في العصر الساساني في إيران والعصر القبطي في مصر، وقد بلغت صناعة التحف المعدنية أوج عزها في إيران قبل الإسلام، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصواني والأباريق والصحون الذهبية والمفضية، ومعظمه وجد في شمالي إيران وجنوبي الروسيا ومحفوظ الآن في المتاحف الروسية.

وثمة تحف معدنية يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الإسلامية في إيران وبلاد الجزيرة، وذلك لأن بعض هذه التحف يرجع إلى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، ويرجع إلى القرون الأولى من العصر الإسلامي. وأهم هذه التحف مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على هيئة حيوان أو طائر ومجموعة من الأواني الفضية.

أما الأباريق فذوات أشكال مختلفة، ولها في أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة؛ ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة. على أن ما صنع منها في العصر الإسلامي ظل محتفظاً بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة وجمال النسب، كما أن الصنبور أصبح في أغلب الأحيان على بدن الإبريق، وليس في فوهته، بل إننا نجد الصنبور في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان. وفضلاً عن ذلك فإن الزخارف في الأباريق المصنوعة في العصر الإسلامي أدق وأصغر حجماً وأظرف منظراً.

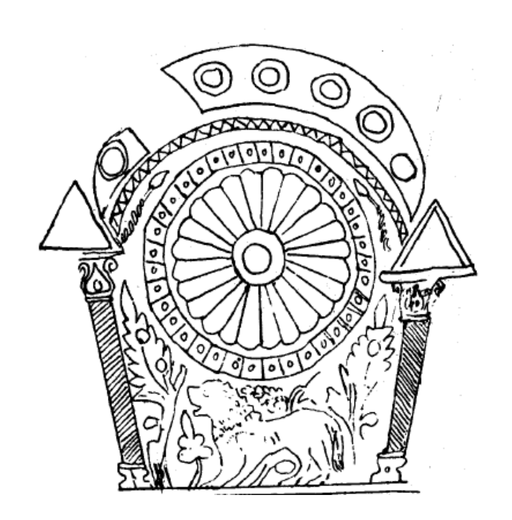
وفي دار الآثار العربية بالقاهرة تحفة جميلة من البرونز ينسبها معظم علماء الآثار

إلى الخليفة الأموي مروان الثاني، دون دليل قوي، اللهم إلا أنها وجدت بمصر في المكان الذي قتل فيه هذا الخليفة بعد ضياع ملكه. والحق أن مثل هذه النسبة كانت جديرة بأن تثير بين الاختصاصيين جدلاً طويلاً، ولكنها مرت بسلام، لأن جمال هذه التحفة وإبداع شكلها يجعلانها ملكية من كل الوجوه. وارتفاع هذا الإبريق ٤١ سنتيمتراً وقطره ٢٨، وله قاعدة مستديرة ومنخفضة ودقيقة الشكل، وفوقها بدن كروي تتصل به كتف مدرجة تنتهي برقبة اسطوانية، جزؤها العلوي مخرم، وباقيها مزخرف برسوم محفورة، قوامها دوائر ووريدات صغيرة متماسة وفيه عصابة مستديرة ذات زخارف بارزة (شكل ٢٢٤) وللإبريق مقبض يخرج من منتصف البدن، ويرتفع موازياً الرقبة ثم يلتوي في أعلاه ويتوج بحلية من رسوم ورق الأكانتس وهذا المقبض مزين في جانبيه بصفين من حليات تشبه الأحجار الثمينة وبرسم فرع نباتي بينهما يذكر برسوم شجرة الحياة عند الإيرانيين وبالرسوم التي نراها على بعض الأعمدة والتيجاني الساسانية في طاق بستان. أما الصبور فقنة تخرج من بدن الإبريق تحت الكتف وتصب في تمثال ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم، لا يقل جمالاً في ذاته عن أبدع التماثيل الصغيرة التي صنعها الفنانون الإيرانيون في العصر الساساني. والمعروف أن الديك كان له شأن عظيم في الديانة الزرادشتية كمؤذن بانبلاج الضوء وطلوع الشمس، وإننا نجد رسمه على السكة الكيانية والساسانية وعلى المنسوجات والتحف المعدنية الساسانية، كما نجده بعد ذلك في زخارف الخزف العباسي والفاطمي.



(شكل ٢٢٥) رسم زخارف على بدن إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة مروان الثاني

على أن أبدع زخارف هذا الإبريق هي الرسوم المحفورة على بدنه وقوامها ستة عقود متمثلة تحت كل منها عمودان وفوقه شبه هلال فيه دوائر صغيرة (شكلي ٢٢٥ و ٢٢٦). ونحت العقود وريدات زخرفية تعلو رسوم طيور وحيوانات وأشجار ويبدو للدكتور زره أن بعض أجزاء الرسوم في هذا الإبريق كان مطعماً بالأحجار النفيسة أو المينا، فالمثلثات التي تعلو أعمدة العقود والوريدات على جانبي المقبض وفي عصابة الرقبة، كلها غائرة قليلاً حتى ليرجح عنده أنها كانت مغطاة بمواد زجاجية أو أحجار نفيسة. ولكننا لا نوافقه على هذا الرأي، لأن مثل هذا الترصيع كان نادراً في الفن الساساني، بل إن ذيوعه اقترن في القرنين الماضيين بانحطاط الذوق الفني والميل إلى الألوان البراقة والنظر إلى القيمة المادية في التحف والألطاف، مما نراه واضحاً في معظم التحف الإيرانية في القرن الماضي.



(شكل ٢٢٦) سم زخارف على بدن إبريق من البرونز المنسوب إلى الخليفة مروان الثاني

وقد كشف هذا الإبريق بجهة أبي صير الملق بالغيوم في أنقاض مقبرة من بداية العصر الإسلامي يقال إنها مدفن مروان بن مُحَمَّد آخر خلفاء بني آمية. وفي بعض المتاحف ولاسيما متحف الارميتاج بمدينة لينيغراد والمتحف المتروبوليتان أباريق تشبه التحفة التي نحن بصددها الآن، ولكنها لا توازيها في أناقة الشكل ودقة الزخارف وجمال الرسوم، مما جعل علماء الآثار لا يعترضون على ما ذهب إليه الدكتور زره **Sarre** من نسبة إبريق أبي صير إلى آخر خلفاء بني أمية على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأي دليل يمكن الاطمئنان إليه.

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح وإن نسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامي. وهي مباخر أو آنية للماء على هيئة بطة أو حمامة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (شكل ٢٢٧) ولعل أبدعها بطتان من مجموعة بوبرنسكي في متحف الارميتاج، إحداهما من العصر الساساني والأخرى من فجر الإسلام. وتمتاز الأولى بأنها ملساء، بينما سطح الثانية مملوه بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة.



(شكل ٢٢٧) مبخرة من البرونز من القرن الثاني الهجري (٨م) ومتأثرة بالطراز الساساني وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أما الأواني الفضية التي ترجع إلى فجر الإسلام فمعظمها صحون عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة في العصر الساساني وعلى بعضها أسماء أصحابها بالكتابة البهلونة. ومنها صحن مشهور في متحف الارميتاج عليها رسم الإلهة أناهيت تعزف على مزمار وهي جالسة فوق ظهر عقاب على مقربة من مجرى ماء، وحول هذا الرسم إطار يتألف من زخرفة على شكل قلب[1]. وعلى هذا الصحن كتابة بهاوية تسجل أنه كان ملكاً لأمير في إقليم طبرستان بين عامي ١١٠و ١٢٠هـ (٧٢٨و ٧٣٨م). وفضلاً عن هذا فإن رسومه محرفة عن الطبيعة محريفاً كبيراً، وبروزها مستو وليس فيها من الروعة والقوة ما نعرفه في التحف التي ترجع إلى العصر الساساني. ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة على هذه الصحون التي تقلد الطراز الساساني رسم الملك بهرام جور وخلفه حبيبته وهو يصيد حمار الوحش، ورسم أمير جالس على عرشه وأمامه أسدان وحوله خادمان وسيدتان تعزفان على العود والمزمار، ومنها كذلك رسم الأمير يصيد السباع.

ومن الأواني الفضية التي ترجع أيضاً إلى فجر الإسلام أباريق قوام زخرفتها رسوم

---

(١) F. Sarre: Die Kunst des Alten Persien. Tafel ١١٦.

حيوانات وطيور ولاسيما بعض الحيوانات الخرافية كالسيمرغ الذي يجمع شكله بين الطائر والأسد والكلب. أما زخارف هذه الأباريق فبينها البارز وبينها المحفور. ومعظم هذه الأباريق لها بدن على شكل الكمثري. وقد نرى أن الزخارف على بعض هذه الأباريق متأثرة بالأساليب الفنية الهلنستية مما يحمل على نسبتها إلى إقليم بكتريا الذي كانت تلتقي فيه التيارات الفنية المختلفة[١].

التحف المعدنية الفاطمية

حدثنا المقريزي وغيره من المؤرخين عن ازدهار صناعة التحف المعدنية في العصر الفاطمي وعما كانت تحتويه قصورهم من كنوز ونفائس. ومن التحف الفاطمية التي وصلت إلينا تماثيل من البرونز– معظمها صغير– كانت تستعمل أحياناً مباخر أو صنابير للآنية ولكن كثيراً منها كان للزينة فحسب. وكان بعضها آنية على شكل طائر أو حيوان يذكر بما كان معروفاً في إيران وما وراء النهر في نهاية العصر الساساني وفي فجر الإسلام، وما عرف في الغرب إبان العصور الوسطى باسم اكوامانيل[٢] **Aquamanll**.

وأشهر التماثيل الفاطمية المعروفة عقاب البرونز الموجود الآن فوق إحدى أروقة الكاميوسانتو (المقبرة أو الجبانة) بمدينة بيزا في إيطاليا. وارتفاعه مائة وخمسة سنتيمترات وطوله خمسة وثمانون (شكل ٢٢٨). ويزعمون أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الإيطالية على يد عموري ملك بيت المقدس بين عامي **٥٥٩**و **٥٦٩ه** (**١١٦٢– ١١٧٣م**)، كما يظنون أنه كان جزءاً من فوارة مائية. وعلق هذا العقاب وجناحاه مغطاة بريش على شكل قشر السمك. وجسمه مغطى بزخارف محفورة فيه، تشهد بميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهربهم من تركيا بغير رسوم أو

---

[١] المرجع نفسه، اللوحات رقم ١٢٠و ١٢٨و ١٢٩و ١٣٠.

[٢] من اللاتينية **agua** بمعنى ماء و**manus** بمعنى يد. وهي أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر وكان القس يستعملونها في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده.

زخرفة، كما تتجلى فيها الثروة الزخرفية وتنوع الرسوم النباتية والهندسية والخطية فصلاً عن رسوم الطيور والحيوانات، حتى أن بدن هذا الطائر يبدو كأن عليه ثوباً من الزخارف قد حبك عليه حبكاً بديعاً. وهذا الطائر كغيره من الحيوانات والطيور المصنوعة من البرونز في العصر الفاطمي لا يمثل الطبيعة الحية، على الرغم من أن الفنان نجح في إكسابه شكلاً وهيئة فيهما قسط وافر من الحركة والحياة والخيلاء والثقة بالنفس، فإن له جسم أسد ورأس نسراً وعقاب كما أن له جناحين. ونرى فوق أوراكه مساحات محجوزة على شكل الكمثري ومحفور عليها رسم صقور وسباع تحبسها خطوط لولبية. والجامات التي ترين ظهر هذا الطائر تنتهي غي طرفها بكتابة بالخط الكوفي، لها بقية في شريط آخر يدو حول الرقبة. وعبارات الكتابة فيها مدح وإطراء وأدعية لصاحب التحفة، وليس فيها ذكر لتاريخ صنعها ولا للمكان الذي صنعت فيه. ومن هذه العبارات: "بركة كاملة ونعمة شاملة".



(شكل ٢٢٨) عقاب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظ في الكلمبو سانتو بمدينة بيزا



(شكل ٢٢٩) تمثال أسد من البرونز. من صناعة مصر في العصر الفاطمي. ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة أمثلة أخرى من هذه التحف المعدنية. منها أسد، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمتراً وطوله عشرون وذنبه مجدول ينتهي على هيئة رأس حيوان، وفمه مفتوح. وأكبر الظن أن هذا التمثال (شكل ٢٢٩) كان من أجزاء فسقية في العصر الفاطمي. وفي دار الآثار العربية أيضاً تمثال ظبي من البرونز تكسو بدنه رسوم نباتية. وارتفاعه ثلاثة عشر سنتيمتراً وطوله خمسة عشر (شكل ٢٣٠) وقد نسبه الأستاذ فيت **Wiet** إلى العراق في القرن الثالث الهجري[١] (٩م). ولكننا ترجح نسبته إلى مصر في العصر الفاطمي، لأنه أكثر اعتدالاً في النسب وأجمل مظهراً من التماثيل التي ترجع إلى فجر الإسلام في إيران والعراق. وفي المتحف نفسه تمثال صغير لأرنب من العصر الفاطمي (شكل ٢٣١).

---

[١] انظر "معرض الفن الإسلامي، فبراير – مارس سنة ١٩٤٧، دار الآثار العربية"، القطعة رقم ١٤٦.



(شكل ٢٣٠) تمثال ظبي من البرونز من صناعة مصر في العصر الفاطمي. ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٣١) تمثال أرتب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي في مصر. ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وفي متاحف الغرب أمثلة أخرى من هذه التماثيل الفاطمية. ففي متحف اللوفر بباريس إناء من النوع الذي كان يعرف في العصور الوسطى باسم "اكوامانيل" وهو على شكل طاووس فوق رأسه شوشة وله مقبض مجوف ينتهي برأس نسر بعض عنق الطاووس، ويسمح للماء، على هذا النحو، بالجري من بطنه إلى فوهته، وعلى صدر هذا الطائر كتابتان، إحداهما لاتينية ونصها: "**opus Solomonis erat**" ومعناها "عمل سليمان" وقد كان المقصود بمثل هذه العبارة في العصور الوسطى إطراء التحفة، وإظهار الإعجاب بدقة الصنعة. وذلك لأن سيدنا سليمان كان مثالاً للحكمة. وأما الكتابة الأخرى فعربية ونصها: "عمل عبد الملك النصراني". وقد ذهب ميجون **Migeon** إلى أن النص على أن الصانع كان نصرانياً لا يمكن أن يحدث

في بلد إسلامي متعصب، واستنبط من ذلك أن هذا الطاووس صنع في صقلية ولكننا لا نظن أنه مصيب في هذا الرأي. فقد كان الفاطميون مشهورين بالتسامح الديني وكانوا يعضدون رجال الحكومة والفنانين من كل جنس ودين. ولم يكن الصانع المسيحي في سائر ديار الإسلام بحاجة إلى إخفاء دينه. وعلى كل حال فإن الراجح عندنا أن هذه التحفة صنعت بمصر في العصر الفاطمي وأن الكتابة اللاتينية أضيفت إليها تقديراً لها وإعجاباً بجمالها.



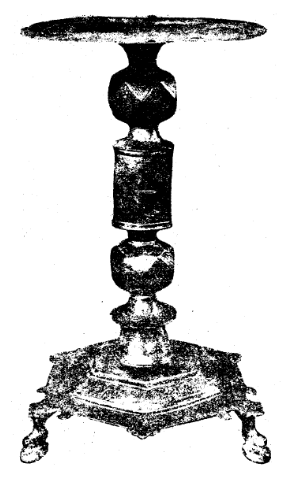
(شكل ٢٣٢) وعل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن أبدع التماثيل الفاطمية المعروفة أبل مجوف من البرونز محفوظ في المتحف البافاري بمدينة ميونخ. ارتفاعه ستة وأربعون سنتيمتراً وطوله ثلاثون ومحفور على بدنه زخارف نباتية من سيقان ووريقات دقيقة ومتشابكة وعلى بطنه من الجهتين كتابة بالخط الكوفي. ومما يزيده روعة وجمالاً قرن طويل وذنب قصير وفي رقبة هذا التمثال وبدنه ثقبان يحملان على القول بأنه كان ذا مقبض متصل برقبته ومؤخره.



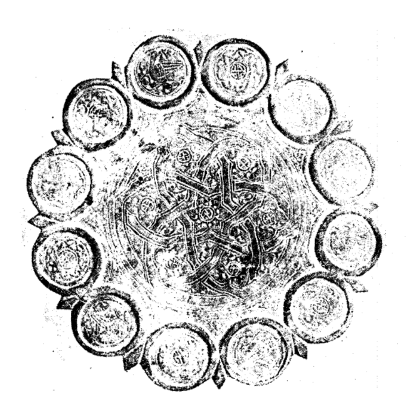
(شكل ٢٣٣) تمثال من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين.

وكان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين أسد مجوف من البرونز يشبه الأسد المحفوظ في دار الآثار العربية والذي تحدثنا عنه آنفاً. كما أن فيه تمثال حيوان آخر من البرونز قد يكون حصاناً أو وعلاً (شكل ٢٣٢). وفيه تمثال ببغاء من البرونز (شكل ٢٣٣) لعله كان مبخرة أو إناء للماء وفي كل من متحف اللوفر والمتحف البريطاني مبخرة على هيئة ببغاء.



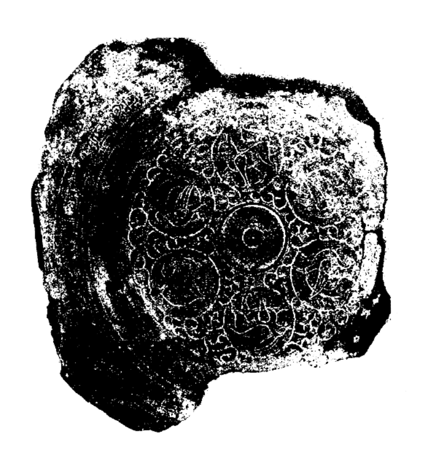
(شكل ٢٣٤) شمعدان من البرونز. من صناعة مصر في القرن ٦هـ (١٢م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة.

وفي سائر المتاحف والمجموعات الفنية تماثيل حيوانات أو طيور يمكن نسبتها إلى العصر الفاطمي. والظاهر أن الصليبيين نقلوا إلى أوربا نماذج من هذه التماثيل فصنع الغربيون على مثالها الآنية المعروفة باسم اكوامانيل. وكانت تزود بثقب يدخل منه الماء وآخر يخرج منه وكان أكثر استعمالها في الكنائس ولكن استخدمها الأفراد في بيوتهم أيضاً.



(شكل ٢٣٥) صينية من البرونز، من صناعة مصر في العصر الفاطمي، وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وينسب إلى العصر الفاطمي ضرب من التحف، محفوظ منه ثلاثة نماذج في دار الآثار العربية بالقاهرة. أكملها وأدقها صنعة واحد له ثلاثة أرجل فوقها قاعدة تزينها زخارف نباتية وكتابة بالخط الكوفي المورق تتضمن بعض عبارات الدعاء والتبريك. وللتحفة قرص علوي تفصله عن القاعدة رقبة، جزؤها الأوسط مسدس الجوانب وفوقه وتحته كرة لها سطح مضلع (شكل ٢٣٤) وفوق القرص العلوي كتابة كوفية نصها: "عمل بن المكي" ويذهب مؤرخو الفنون إلى أن هذه التحف كانت شماعد. والواقع أننا نعرف مثل هذه الشماعد في إيران في العصر الإسلامي كما نعرفها في الفن القبطي. ولكن اتساع قرصها يجعل من المحتمل أنها كانت موائد صغيرة للزينة أو لتوضع فوقها أشياء صغيرة. على أن الراجح أنها كانت شماعد أو حوامل توضع فوقها المسارج.



(شكل ٢٣٦) جزء من قاع صحن أو صينية من البرونز. من صناعة مصر في العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن التحف المعدنية الفاطمية هاون كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين[١]، عليه شريطان من كتابة بالخط الكوفي بينهما زخارف نباتية وطيور محفورة بدقة وإتقان. وتشبه هذه الزخارف النباتية ما نعرفه من الرسوم على الخزف ذي النقوش المحفورة تحت الدهان في نهاية العصر الفاطمي. والراجح أن هذا الهاون من صناعة القرن السادس الهجري (١٢م).

وفي المتحف نفسه صينية من البرونز يتألف محيطها من دوائر صغيرة تفصلها أطراف مدببة مثل سن الرمح وفي بعض هذه الدوائر رسوم طيور وفي بعضها الآخر، كما في وسط الصينية، رسوم هندسية متشابكة (شكل ٢٣٥). وترجع هذه التحفة إلى مصر في العصر الفاطمي. وفي هذا المتحف أيضاً جزء من صحن أو طاس عليه زخارف نباتية ورسوم طيور محفورة في جامات (شكل ٢٣٦) والراجح أنه من صناعة مصر في العصر الفاطمي.

وفي المتحف القبطي بالقاهرة تحف معدنية صنعت في العصر الإسلامي. ومنها صينية وصحون من النحاس عليها رسوم أسماك ونصوص قبطية كما نقش عليها اسم

---

[١] E. Kühnel: Islamische Kleinkunst fig ١٠٤

صاحبها وتاريخها" وقد وجدت في كنائس الفيوم وترجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠م). ومنها قدران من النحاس ومباخر وقبة ترتكز على أربعة أعمدة، على كل منها صليب مفرغ وعلى دائرة القبة والصلبان نصوص قبطية باسم الصانع والتاريخ في القرن العاشر الميلادي[1].

وقد وصلت إلينا بعض تحف فاطمية مزينة بالمينا. والمعروف أن زخرفة المعادن بالمينا تكون على طريقتين: الأولى طريقة تركيب المينا ذات الفصوص **ėmail eloisonnė** وفيها نصب المينا في حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن، والثانية طريقة الحفر **ėmail champlevė** وفيها توضع المينا في تجاويف حفرت خصيصاً لها على صحيفة من المعدن ثم تسوى التحفة في النار، فتثبت المينا. وهذه الطريقة الأخيرة خلفت الأولى في القرن السابع الهجري (١٣م) لأنها تحتاج إلى تعب ومهارة أقل وتوفر كثيراً من الجهود التي كان يبذلها الصناع في تركيب المينا ذات الفصوص.

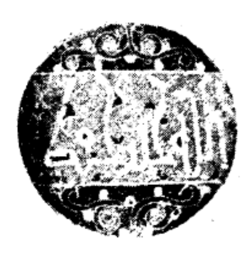
وقد جاء في وصف الكنوز التي كانت محفوظة في خزائن الفاطميين ذكر كثير من التحف المزخرفة بالمينا المتعددة الألوان. ولكن الواقع أن ما وصل إلينا منها قليل جداً. ولعل أهم المعروف منها قرص صغير مستدير من الذهب عثر عليه في أطلال الفسطاط ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة. ووجه هذا القرص مقعر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام (شكل ٢٣٧)، في الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة باللون الأحمر على أرضية سنجابية. ونصها: "الله خير حفظاً". وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء. والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م).

وهناك تحف أخرى صغيرة في دار الآثار العربية عليها زخارف بالمينا ذات الفصوص "الممنطقة بالذهب" كما يسمونها في سجل الدار، أي المسبوبة في حواجز رقيقة من الذهب ومنها قطعة حلي من الفضة المذهبة على شكل دائرة، تنقصها من

---

[1] دليل المتحف القبطي لمرقص سميكة باشا ج١ ص ٩٠- ٩٢.

داخلها دائرة أخرى تمس المحيط، فتحمل التحفة شبه الهلال. أما زخرفتها فمن رسوم بارزة على الوجهين، نباتية وهندسية وتبدو فيها الدقة والإتقان وفي أحد الوجهين دائرة صغيرة فيها، بالمينا المتعددة الألوان، رسم طائر في منقاره فرع نباتي (شكل ٢٣٨).



(شكل ٢٣٧) قرص من الذهب المزخرف بالمينا من صناعة مصر في العصر الفاطمي. ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة.



(شكل ٢٣٨) حلية من الفضة المذهبة، ترجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وقد أطنب المقريزي عند كلامه عن خزائن الفاطميين في ذكر ما كانوا يحتفظون به من الأواني الذهبية والأحجار الكريمة والحلي. ولكن مما يؤسف له أن ما وصل إلينا من الحلي الإسلامية نادر. والراجح أن معظم ما نعرفه في هذا الميدان لا يرجع إلى عصر قديم على الرغم من الزخارف الموجودة عليه والتي يمكن نسبتها إلى العصر العباسي أو الفاطمي أو المملوكي. ولعل السر في ذلك أن الحلي والمعادن النفيسة كانت تصهر ويعاد سمكها عندما يتقادم بها العهد فضلاً عن أن قيمتها المادية كانت

تبعث على التصرف فيها.

ولا ريب في أن الحلي في العصر الإسلامي كانت متأثرة في طراز زخارفها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية. ولكن الحق أن من العسير تحديد المكان الذي صنعت فيه معظم الحلي الإسلامية أو تاريخ صناعتها تحديداً فيه قسط وافر من الثقة والاطمئنان.

وقد عثر في الفسطاط على أسورة وخواتم وأقراط من الذهب او الفضة. ويفان، مما عليها من الزخارف النباتية الدقيقة، أنها ترجع إلى العصر الفاطمي؛ ولكن الجزم بشيء في هذا الصدد يقوم في رأينا على حجج غير كافية. ومهما يكن من شيء فإن أكثر هذه الحلي محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة[١]. وفي متحف بناكي بأثينا[٢]. وفي متحف قصر بلرجلو **Bargello** بمدينة فلورنسة عقد من الذهب يظن أنه من العصر الفاطمي. كما أن في كاتدرائية مدينة بابيه **Bayeux** بفرنسا علبة من العاج مستطيلة الشكل طولها اثنان وأربعون سنتيمتراً وعرضها سبعة وعشرون وغطاؤها مستو، وتقوم على أربع أرجل، وفيها مفصلات وتصليبات وأركان وأشرطة من الفضة المذهبة، محفور فيها زخارف من طيور وطراويس، كل اثنين منها متواجهان. وعلى صفيحة القفل كتابة بالخط الكوفي نصها: "بسم الله الرحمن الرحيم بركة كاملة ونعمة شاملة[٣]". والراجح أن هذه العلبة جلبت من الشرق في القرن السادس أو السابع للهجرة (١٢-١٣م). والأدوات الفضية المذهبة والمركبة فيها تحملنا على القول بأن لها علاقة وثيقة بالفن الفاطمي. ومن المحتمل أنها من صناعة صقلية.

وفي كاتدرائية مدينة كوار **Coire** بسويسرا علبة تشبه العلبة السابقة ولكنها أصغر منها حجماً، فضلاً عن أن زخارف الأدوات الفضية المركبة فيها تتألف من

---

[١] انظر اللوحة رقم ٣٠ من "حفريات الفسطاط" لعلي بك بهجت وماسول. وانظر في اللوحة رقم ٦٤ من كتابنا "كنوز الفاطميين" صور بعض الحلي الفاطمية في مجموعة هراري التي اشترتها دار الآثار العربية بالقاهرة

[٢] **Benaki Museum, Athens. Guide pp. ١٤٧-١٤٨ (Room IV)**

[٣] **Prisse d'Avennes: L'Art Arabe, III, pl. ١٥٧.**

فروع نباتية وحيوانات خرافية.

ومن التحف المعدنية الوثيقة الصلة بالطراز الفاطمي ثريا من النحاس محفوظة في المسجد الجامع بالقيروان، وفي أسفلها شريط من الكتابة بالخط الكوفي البسيط ونصها "عمل مُحَمَّد بن علي القيسي الصفار للمعزابي تميم[1]" فهي إذن باسم الأمير المعز من بني زيري وقد حكم من سنة ٤٠٦ إلى سنة ٤٥٣هـ (١٠١٥– ١٠٦١م) في إفريقية، التي ترك الفاطميون إدارة شؤونها لأسرته حين رحلوا إلى مصر. وكانت هذه الأسرة تدين بالطاعة للدولة الفاطمية إلى أن شقت عليها عصا الطاعة على يد المعز بن باديس هذا سنة ٣٤٣هـ (١٠٥٤م) فبعث إليهم اليازوري، وزير المستنصر الفاطمي، ببني هلال وبني سليم، فعاثوا في أرضهم فساداً وانتقموا للدولة الفاطمية أشد انتقام.

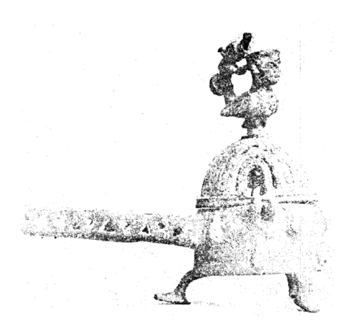
التحف المعدنية السلجوقية في إيران

استولى السلاجقة على مقاليد الحكم في إيران سنة ٤٢٩هـ (١٠٣٧م). وكان ذلك فاتحة نهضة جديدة في صناعة التحف المعدنية تجلت في الأساليب الفنية والموضوعات الزخرفية التي كانت تزين بها التحف المصنوعة من البرونز والفضة والذهب. وقد وجدت في بلاد القوقاز وجنوبي الروسيا وآسيا الوسطى وشمالي إيران كميات وافرة من هذه التحف المعدنية، معظمها محفوظ الآن في متاحف الروسيا. وقوام الزخرفة فيها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية وكتابات كونية. وقد تكون هذه الزخرفة محفورة أو بارزة أو مكفتة، فضلاً عن أن بعض هذه التحف كان مزخرفاً بالمينا.

(١) Rèpertoire, Vll p ١٤٨



(شكل ٢٣٩) مرايا من البرونز ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ – ١٣م) بمجوعة هراري في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٤٠) مبخرة من البرونز، من صناعة إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١– ١٢م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أما التحف البرونزية ذوات الزخارف البارزة والمحفورة فكانت تصنع في إيران والعراق فيما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١– ١٣م). ومنها مرايا من البرونز، تشبه المرايا الصينية[١]، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعاً نباتياً يحف به من الجانبين رسم أبي الهول وحول هذه المجموعة شريط دائر من الكتابة الكوفية. وكان

[١] كانت المرايا في العصور القديمة تصنع من المعدن المصقول اللامع ولاسيما من البرونز أو النحاس أو الفضة. والراجح أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر المسيحي، وأن يكن بعض الباحثين قد ذهبوا إلى أنها كانت تصنع بمدينة صيدا في العصر الروماني. وكان أكثر المرايا القديمة صغيرة ومستديرة أو بيضية الشكل ولها مقبض تمسك به في اليد. وفي العصور الوسطى ظلت المعادن وحدها تستخدم في صنع المرايا، واندثرت صناعتها من الزجاج حتى أحيتها مدينة البندقية في بداية القرن الثالث عشر الميلادي.

على بعض هذه المرايا رسوم آدمية أو حيوانية أخرى أو رسوم صيد أو رسوم منطقة البروج أو غير ذلك من الرسوم التي تبدو فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لتلائم المساحة الدائرية (شكل ٢٣٩). وكان جل هذا المرايا من البرونز أو الصلب، ولبعضها مقبض، وللبعض الآخر حلقة تتصل بجزء بارز في وسط السطح ذي الزخرفة.



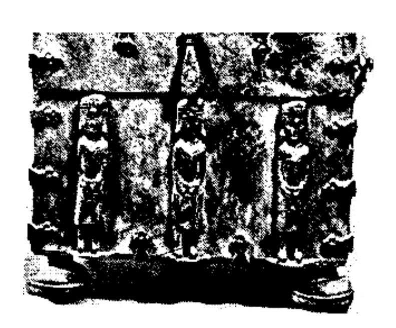
(شكل ٢٤١) إبريق من النحاس ذي الزخارف المحفورة والبارزة. من إيران في القرن ٦هـ (١٢م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن المرايا المؤرخة مرآة في مجموعة هراري التي آلت إلى دار الآثار العربية. وقطر هذه المرآة سبعة عشر سنتيمتراً وهي مؤرخة من سنة ٥٤٨هـ (١١٥٣م) وعليها كتابة بخط النسخ نصها: "بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرأة المباركة في طالع سعيد مبارك وهي إن شاء الله تنفع للوقة وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ بإذن الله تعالى وذلك في شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً. عمل في مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن[١]".

وفي المجموعة نفسها مرآة أخرى مؤرخة من سنة ٦٧٥هـ (١٢٨٦م) وعليها رسوم منطقة الأبراج ورسوم حيوانات متتابعة فضلاً عن كتابات سحرية وكتابة أخرى

[١] O. Wiet: L'Epigrapbie arabe de l'Exposition d'Art Persan, pl. ١

تضم آيات قرآنية وتنتهي بعبارة "هذه الأسماء منقوشة في طالع سعيد في سنه خمس وسبعين وستمائة[١]".



(شكل ٢٤٢) صندوق من البرونز، من القرن السادس الهجري (١٢م). في مجموعة ستورا **Stora**

وصنع الفنانون الإيرانيون في العصر السجلوقي مباخر مختلفة الشكل، بعضها ذو زخارف مخرمة، وفي بعضها أشكال حيوانات صغيرة (شكل ٢٤٠). وكانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة توجد فضلاً عن ذلك فوق مظلات الأمراء وعلى مقابض الأواني (شكل ٢٤١) والمارج. كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة تزين بها جوانب العلب المعدنية على نحو ما نرى في علبة محفوظة في مجموعة ستورا **Stora** (شكل ٢٤٢) ومؤرخة من سنة ٥٩٣هـ (١١٩٧م)[٢].

ومن التحف السلجوقية البديعة عدد من الصواني، في كل منها موضوع زخرفي يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد (شكل ٢٤٣). ومنها هواوين جليلة المنظر بديعة الزخارف (شكل ٢٤٤). ولم يكن استعمال الهاون في سحق البهار في البيوت فحسب بل كان رجال الطب يكثرون من استعماله في سحق الأدوية.

ومن التحف السلجوقية ذوات الزخارف المحفورة شماعد من النوع الذي عرفناه

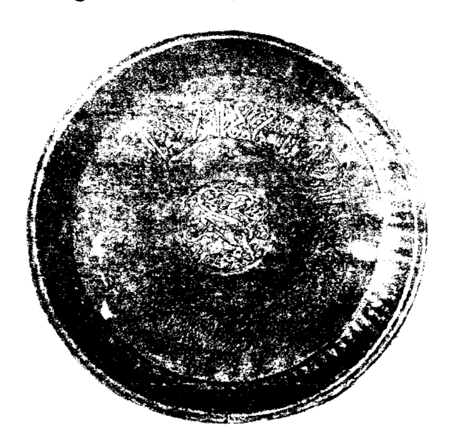
---

(١) المرجع نفسه، ص ٧ واللوحة رقم ١.

(٢) **G. Wiel: L'Exposition Persane de ١٩٩١ p. ٣١**

في مصر قبل عصر المماليك، ومعظم هذه الشماعد السلجوقية مزخرف بالخروم وعليه رسوم حيوانات وطيور، فضلاً عن كتابات بخط النسخ (شكل ٢٤٥). ونجد مثل هذه الرسوم على بعض الأواني الأخرى محصورة بين شريط من الكتابة وشريط من الجدائل (شكل ٢٤٥)

ومن أبدع التحف المصنوعة من الفضة في إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها إلى السلطان ألب أرسلان السلجوقي ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن **Boston** ومؤرخة من سنة ٤٥٤هـ (١٠٦٦)، وعليها كتابة نصها: "السلطان عضد الدين. تقديمها للحضرة الأجل السلطان المعظم ألب أرسلان آدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة صنعة حسن القاشاني في تسع وخمسين وأربعمائة". أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية (شكل ٢٤٧).



(شكل ٢٤٣) صينية من النحاس، من صناعة إيران في القرن السادس الهجري (١٢م). في متحف فكتوريا وألبرت

وفي مجموعة هراري في دار الآثار العربية بالقاهرة عدد من التحف الفضية التي كشفت حديثاً وتنسب إلى القرن السادس الهجري (١٢م). وفيها مباخر وعلب صغيرة وقنينات لماء الورد وما إلى ذلك مما يمتاز بزخارفه الدقيقة المؤلفة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة (شكل ٢٤٨). وكان في القسم

الإسلامي من متاحف برلين إناء عليه مثل هذه الزخارف فضلاً عن شريط من الكتابة الكوفية المورقة (شكل ٢٤٩)



(شكل ٢٤٤) هارون من البرونز من صناعة ايران في القرن السادس أو السابع بعد لهجرة (١٢ – ١٣م) في متحف فكتوريا وألبرت

ومن الأساليب الفنية التي استعملها الفنانون في التحف المعدنية السلجوقية حفر الزخارف مع تغطية الأرضية بمادة سوداء، على نحو ما نرى في صندوق ارتفاعه نحو اثنى عشر سنتيمتراً ومحفوظ في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٢٥٠).

ولكن أهم الأساليب الفنية التي ازدهرت على يد صناع التحف المعدنية في عصر السلاجقة بإيران وبلاد الجزيرة هو تطبيق البرونز والنحاس الأصفر بالفضة والذهب والنحاس الأحمر. والتطبيق أو التكفيت طريقة في الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح معدن ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة.



(شكل ٢٤٥) شمعدان من البرونز من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢-١٣م) ومحفوظ في معهد الفنون بمدينة ديترويت

والراجح أن بداية صناعة التكفيت كان في شرق إيران، حيث ازدهرت المراكز الرئيسية في صناعة التحف المعدنية مثل هراة ونيسابور وسيستان، وانتشر فن التكفيت من إيران إلى بلاد الجزيرة، وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر في ديار الإسلام وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد حاكم واحد، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنية المكفتة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل وعرفنا السبب في أن معظم التحف المعدنية المكفتة كانت تنسب إلى الموصل. ولكننا نستطيع الآن- بفضل بعض التحف الثابت نسبتها إلى إيران- أن نميز بين ما صنع في إيران وما صنع في بلاد الجزيرة.



(شكل ٢٤٦) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة. من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢-١٣م). في متحف الأرميتاج

والملاحظ أن معظم التحف المعدنية التي كانت تصنع في إيران في القرن الخامس والسادس وبداية السابع بعد الهجرة (١١- ١٣م) صنعت من البرونز وليس من النحاس الأصفر. أما التحف الإيرانية المتأخرة والتحف المصنوعة في الموصل فقد كانت تصنع من النحاس الأصفر.

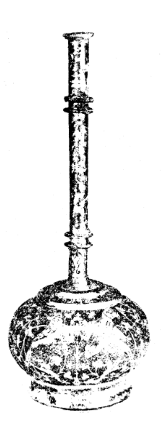


(شكل ٢٤٧) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة، عملت للسلطان ألب أرسلان سنة ٤٠٩هـ (١٠٦٦م)، في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن

ومن أبدع الأمثلة المعروفة من التحف المعدنية المكفتة إناء من البرونز في مجموعة بوبرنسكي **Bobrinsky** بمتحف الأرميتاج (شكل ٢٥١). وهو فضلاً عن ذلك عظيم الشأن لأن عليه مكان صناعته وتاريخه واسمي صانعه، وذلك في كتابة عربية نصها: "بتأريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمس مائة فرمودن إين خدمت[١] عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدي ضرب مُحَّد بن عبد الواحد عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة لصاحبه خواجة أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والحرمين رشيد الدين عزيزي ابن أبو الحسين الزنجاني دام عشره" وتتألف زخرفة هذه التحفة من خمسة أشرطة أفقية على اثنين منها رسوم محاربين ومناظر صيد وطرب

[١] "فرمودن" إين خدمت" عبارة فارسية بمعنى "أمر بعمل هذا".

ولعب ورقص[1]. ونلاحظ أن الكتابة على هذه التحفة إما بخط كوفي أو بخط النسخ وتنتهي هامات الحروف وسيقانها برؤوس أشخاص أو حيوانات أو بصور آدمية أو حيوانية كاملة. وهذه ظاهرة نراها في الكتابات التي ترجح نسبتها إلى إقليم خراسان ولا نكاد نراها إلا على التحف المعدنية المصنوعة بإيران في العصر السلجوقي.



(شكل ٢٤٨) قنينة لماء الورد، من الفضة، من صناعة إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١- ١٢م)، في مجموعة هراري بدار الآثار العربية

والحق أننا نستطيع، بفضل هذا الإناء المؤرخ في مجموعة بوبرنسكي، أن ننسب إلى إيران عدداً من التحف الفنية المكفتة مثله بالفضة والنحاس الأصفر والتي يظهر في رسومها وكتابتها ما في رسومه وكتاباته من ميزات فنية. ومن هذه التحف شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومكفت بالفضة وهو محفوظ في متحف قصر جلستان بمدينة طهران. ويبلغ ارتفاعه ستة وعشرين سنتيمتراً (شكل ٢٥٢). ولهذا الشمعدان تسعة أضلاع فيها مناطق مزخرفة برسوم آدمية على أرضية نباتية. وفوق هذه المناطق ونحتها عصابة من كتابة بخط النسخ وتنتهي هامات الحروف في الكتابة السفلية برسوم رؤوس آدمية. وترجع هذه التحفة إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م).

---

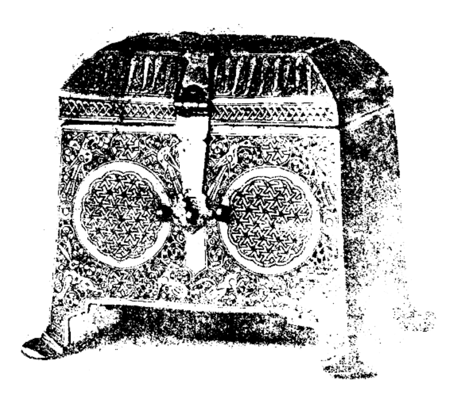
(1) Bobrinsky: Collection inèdite de bronzes persans, L'amourde l'Art, ١٩٨١, p. ٤٤٢ fig ٩.



(شكل ٢٤٩) إناء من الفضة، من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢-١٣م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن تلك التحف شماعد وأباريق عليها رسوم بارزة لحيوانات وطيور، على نحو ما نرى في شمعدان مشهور في مجموعة هراري في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٥٣). وهو من النحاس المكفت بالفضة فضلاً عما به من زخارف محفورة. وارتفاعه أربعون سنتيمتراً. ويرجع إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢-١٣م).

وفي المتحف البريطاني قنينة بديعة من البرونز ذات زخارف محفورة ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، وعليها تمثالان صغيران (شكل ٢٥٤). وارتفاع هذه القنينة ثلاثة وثلاثون سنتيمتراً وعليها كتابات دعائية بخط النسخ. والراجح أنها ترجع أيضاً إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م).



(شكل ٢٥٠) صندوق من البرونز، من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣م)

وقد كانت التحف تنسب عادة إلى شمالي إيران وارمينية، ولكنها تشبه في أساليبها الفنية إناء مجموعة بوبرنسكي المؤرخ من سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م) والمصنوع في هراة. فالراجح أنها صنعت مثله في إقليم خراسان. ومما يؤيد ذلك إبريق من البرونز متعدد الأضلاع ومكفت بالفضة والنحاس الأحمر ومحفوظ في متحف مدينة تفليس في جمهورية جورجيا، وهذه التحفة مؤرخة من سنة ٥٧٧هـ (١١٨١م) وعلى أضلاعها كتابة فارسية وعلى عنقها كتابة عربية، كما أن عليها اسم صانعها "محمود بن مُحَمَّد الهروي". وقد عرضت في معرض الفن الإيراني الذي أقيم في متحف الارميتاج بمدينة لينينفراد سنة ١٩٣٥ ونلاحظ بين زخارف الشمعدان المحفوظ في مجموعة هراري (شكل ٢٥٣) وريدات تضم كل منها سبع دوائر صغيرة. وهي وريدات نراها على كثير من التحف المعدنية السلجوقية من خراسان تبدو واضحة على قاعدة القنينة المحفوظة في المتحف البريطاني (شكل ٢٥٤) وعلى مقبض إناء مجموعة بوبرنسكي المؤرخ من سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م).



(شكل ٢٥١) إناء من البرونز من صناعة هراة سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م) ومحفوظ في متحف الأرميتاج



(شكل ٢٥٢) شمعدان من البرونز. من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م). في متحف قصر جلستان بطهران

ومن التحف المعدنية المكفتة بالفضة والتي تنسب إلى إيران في العصر السلجوقي أباريق لها فوهة على هيئة مسرجة. وأهم المعروف منها ثلاثة: واحد في متحف اللوفر[١]، مؤرخ من سنة ٥٨٦هـ (١١٩٠م) وعليه اسم صاحبه عثمان بن

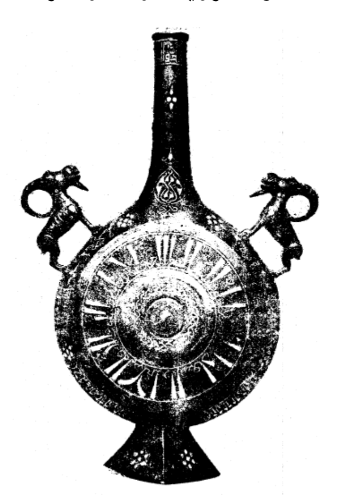
---

(١) G. Migeon: Manurl d'Art musulman, ll p. ٤١

سلمان النخجواني والثاني في مجموعة بيتل[١] Peyuel وعليه اسم صاحبه المنسوب إلى اسفراين وهي بلد من أعمال خراسان. والثالث في المتحف المتروبوليتان بنيويورك[٢] وقد صنع لعلي بن عبد الرحمن بن طاهر الأديب لساساني. ويمتاز هذا الأبريق بأن له مقبضاً على هيئة أسد رشيق ومحرف عن الطبيعة.



(شكل ٢٥٣) شمعدان من النحاس، من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م). في مجموعة هراري بدار الآثار العربية



(شكل ٢٥٤) قنينة من البرونز، من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م). في المتحف البريطاني

---

(١) G. Wiet: L'Exposition persane de ١٩٣١ p. ٨٢

(٢) M. Dimand: Handbook, Fig ٨٣

وفي متحف فرير بوشنجطن **Freer Gallery** محبرة من النحاس[1]، نستطيع بوساطة أساليبها الزخرفية أن ننسب بعض التحف المعدنية إلى إيران في بداية القرن السابع الهجري (١٣م)، لأن هذه المحبرة صنعت سنة ٦٠٧هـ (١٢١٠م) لمجد الملك المظفر الوزير الأعظم في خراسان، كما تشهد بذلك كتابة بخط النسخ على غطائها، وهذا نصها: "الصدر الأجل الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور مجد الملك شرف الدولة والدين شهاب الإسلام والمسلمين اختيار الملوك والسلاطين ضياء الملة بهاء الأمة قدوة الأكابر والأماثل عمدة المعالي سيد الوزراء ملك النواب ذو السعادات دستور إيران صدر ونظام خراسان المظفر بن الصدر الشهيد مجد الملك ضاعف الله قدره. عمل شاذي النقاش في شهور سنة سبع وستمائة" والراجح أن هذه التحفة قد صنعت في مرو. ومهما يكن من الأمر فأن رسومها الزخرفية وكتابتها التي تنتهي هامات حروفها برؤوس آدمية ورؤوس حيوانات، كل ذلك من مميزات التحف المعدنية المصنوعة بإيران في العصر السلجوقي.

التحف المعدنية في بلاد الجزيرة

كانت بلاد الجزيرة غنية بمناجم النحاس، التي أمدتها وبلاد الشام بالخامات اللازمة لصناعة التحف من البرونز والنحاس الأصفر وكان أعظم مركز لازدهار هذه الصناعة في عصر السلاجقة هو مدينة الموصل، حتى كانت معظم التحف المكفتة تنسب إليها. والمعروف أن هذه المدينة كانت، بين عامي ٥٢١و ٦٦٠هـ (١١٢٧و ١٢٦٢م). في يد الأتابكة من أسرة بني زنكي الذين اشتهروا برعاية الفن وتعضيد الفنانين.

ولم تكن الأساليب الفنية في تكفيت البرونز والنحاس ببلاد الجزيرة مختلفة كل الاختلاف عن الأساليب التي اتبعت في إيران، فالحق أنها تأثرت بها كل التأثر، وإن تكن قد تقدمت عنها في كثير من الأحيان، وأصبح التكفيت هو السائد في التحف

---

[1] E. Herzfeld: A Bronze Pen- case, Ars Islamica, III, p ٣٦, ٨٩.

المكفتة في بلاد الجزيرة وقل شأن الزخارف المحفورة فأصبحت ثانوية بالنسبة إلى الرسوم المكفتة. ولا ريب في أن ازدهار فن التكفيت في الموصل خلال القرن السابع الهجري (١٣م) يحملنا على أن نتساءل إذا كان قد قام وقضى مراحله الأولى في الموصل قبل القرن السابع، أو هل كان ازدهاره في القرن السابع نتيجة انتقاله إلى الموصل من مركز آخر من المراكز الفنية مثل إيران. وبالنظر إلى أننا لا نعرف تحفاً معدنية مكفتة في بلاد الجزيرة من القرن السادس فإننا نرجح أن صناعة التكفيت نقلت إليها من إيران. والواقع أن هراة خرجت من يد السلاجقة منذ سنة ٥٧١هـ (١١٧٥م) وضمها غياث الدين بن سام إلى ملك الغوربيين، الذين كانوا بعيدين عن رعاية الفن. ومن المحتمل أن كثيراً من صناع التحف المعدنية في هراة رحلوا إلى الموصل ليظفروا بتعضيد بني زنكي.



(شكل ٢٥٥) إبريق من النحاس، من صناعة الموصل سنة ٦٢٩هـ (على يد شجاع ابن منعة الموصلي، ومحفوظ في المتحف البريطاني

ومن أهم الفروق في التكفيت بين التحف المعدنية الإيرانية والعراقية أن الصناع في بلاد الجزيرة كانوا يكفتون بالفضة ولم يستعملوا لنحاس الأحمر وأنهم كانوا يستعملون قليلاً من الذهب في بعض الأحيان. ومن الفروق في الزخرفة أن المناطق ذات الرسوم الأدمية تقوم في كثير من التحف العراقية على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها في بعض وتؤلف شكل صلبان معقوفة أو شكل حرف T

مزدوج (شكل ٢٥٥) ومع ذلك فإن هذه الخطوط توجد أيضاً في بعض التحف المصنوعة للسلاطين الأيوبيين. ومن الرسوم التي نلاحظها على التحف الموصلية رسم الهلال بين ذراعي شخص جالس على نحو ما نرى على بعض قطع العملة التي ضربها بنوزنكي في الموصل. ويبدو أن هذا الهلال كان من أشعرة هذه المدينة أو من أشعرة بعض أمراء بني زنكي.

ومن التحف المعدنية التي نرى عليها مثل هذا الرسم إبريق من النحاس محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت وارتفاعه نحو أربعة وأربعين سنتيمتراً، وعليه زخارف جميلة محفورة ومكفتة بالفضة على أرضية مملوءة بمادة سوداء. وقوام هذه الزخارف صوراً آدمية وجدائل ورسوم طيور (شكل ٢٥٦).

ولعل أقدم التحف الموصلية التي وصلت إلينا صندوق في متحف أثينا، صنعه إسماعيل ابن ورد الموصلي سنة ٦١٧هـ (١٢٢٠م) [١].

ومن أقدم الأمثلة التي نعرفها من التحف المعدنية المصنوعة في الموصل إبريق من النحاس مكفت بالفضة ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك. وعلى هذا الإبريق كتابة تسجل أنه صنع سنة ٦٢٣هـ (١٢٢٦م)، على يد أحمد الدقلي. وشكل هذا الإبريق من الأشكال التي انتقلت من الموصل وقبل عليها الصناع في الشام ومصر[٢]. وبدنه غني بالزخارف الآدمية والهندسية ورسوم الصيد والطرب.

ومن أبدع التحف المعدنية السلجوقية إبريق من النحاس المكفت بالفضة مؤرخ من سنة ٦٢٩هـ (١٢٣٢م) وكان في مجموعة بلاكاس **Blacas** ثم آل إلى المتحف البريطاني وعلى هذه التحفة كتابة نصها: "نقش شجاع بن منعة الموصلي في شهر الله المبارك شهر رجب في سنة تسع وعشرين وستمائة بالموصل" وزخارف هذا الإبريق

---

(١) **E. Combe: Cinq cuivres musulmans datés de la Collection Benaki (Bill. Inst. Franç. d'Archéol. Orient., xxx, ١٩٣٠), P. ٥٠.**

(٢) **M. Dimand: Handbook figs. ٨٥, ٨٦.**

تشهد بما بلغته مدرسة الموصل من الدقة والإتقان في صناعة التكفيت (شكل ٢٥٥).



(شكل ٢٥٦) إبريق من النحاس. من صناعة الموصل في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م). في متحف فكتوريا وألبرت

والظاهر أن مصانع مدينة الموصل ظلت طوال القرن السابع الهجري (١٣م) تنتج أبدع آيات الفن في صناعة التكفيت، وأن غزو المغول لم يقض على هذه الصناعة لأن الأنابكة بادروا بالخضوع لهم. ولكن هذا الغزو، مضافاً إليه بعض الأسباب الأخرى، شجع كثيراً من صناع التحف المعدنية في الموصل على الهجرة إلى بغداد ودمشق وحلب والقاهرة فضلاً عن بعض المراكز الفنية في إيران وآسيا الصغرى. وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا في مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التي ازدهرت في مدينتهم الأولى والطريف أن معظم تلك التحف يحمل تاريخ صناعته أيضاً. وهكذا نستطيع أن نصل إلى معرفة بعض أولئك الفنانين الذين قام على أكتافهم فن التكفيت، فضلاً عن الفترة التي ظهر نشاطهم فيها.

ومن هذه التحف إبريق من النحاس في مجموعة كيفوركيان مؤرخ من سنة ٦٢٤هـ (١٢٢٧م) وعليه كتابة باسم موظف كبير في بلاط الملك العزيز الأيوبي

سلطان حلب ونص هذه الكتابة النسخية[١]: "العز والإقبال لمولانا الأمير الأجل الكبير الزاهد العابد الورع أمير دوادار شهاب الدنيا والدين المكي العزيزي، عمل قاسم بن علي غلام إبراهيم الموصلي وذلك في رمضان سنة ربع وعشرين وستمائة".

وفي مجموعة ستورا Stora إبريق من النحاس، على أسفل رقبته كتابة نصها: "أحمد الذكي النقاش الموصلي في سنة عشرين وستمائة والعز لصاحبه"[٢].

وفي المتحف البريطاني دائرة فلكية من النحاس المكفت بالفضة والذهب، عليها كتابة بخط النسخ، نصها: "صنعة مُحَمَّد بن ختلخ الموصلي في سنة **٦٣٩**"[٣].

وفي متحف الفنون الزخرفية في باريس شمعدان من النحاس عليه شريط من الكتابة بخط النسخ، ونصها: "عمل داوود ابن سلامه الموصلي في سنة ستة وأربعين وستمائة"[٤] ويمتاز هذا الشمعدان بالموضوعات الزخرفية لمسيحية التي تزينه، كمنظر ميلاد المسيح والمعمودية والختان والعشاء السري. وقد كانت هذه الموضوعات المسيحية مألوفة في التحف المعدنية المصنوعة في الشام. وقد يكون ذلك لأنها صنعت لمسيحيين أو قد يكون للتسامح الديني أثر كبير في وجود مثلها على تحف مصنوعة للمسلمين أنفسهم.

وفي متحف الفنون الزخرفية أيضاً طشت من النحاس عليه امضاء داوود بن سلامه الموصلي، وقد صنع سنة ٦٥٠هـ (١٢٠٢م) برسم الأمير بدر الدين بيسري الخزندار الجمالي المحمدي[٥].

ومن التحف المعدنية المشهورة عدد من التحف النحاسية باسم السلطان بدر

---

[١] E. Kühnel: Zwei Mosulbronzen p. ١٣. Rèoertoire p. ٢٥٢

[٢] G. Wiet: Cuivres, p ١٧٠

[٣] Lane- Poole: Saladin p. ٤٤

[٤] Migeon: Manuel II, fig ٢٣٩.

[٥] Rèpertoire XI p.٢٨٠

الدين لؤلؤ أنابك سوريا وبلاد الجزيرة بين عامي ٦٣١و ٦٥٧هـ (١٢٣٣و ١٢٥٩م). وأهم هذه التحف صينية في متحف ميونخ[١]، قطرها الخارجي اثنان وستون سنتيمتراً. وقوام زخرفتها المكفتة بالفضة أشرطة دائرية حول دائرة وسطى تضم رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية. وفي الشريط الأول حول الدائرة الوسطى اثنتا عشرة منطقة تضم رسوم صيادين وفرسان وأربعة رسوم أخرى ترمز للشمس والقمر والمشتري والزهرة. وفي الأشرطة الأخرى كتابات ورسوم طرب وصيد وحيوانات. وعلى هذه التحفة كتابة طريفة بخط النسخ، نصها: "عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محيي العدل في العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامي فمغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين أبو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحي البغي والعناد تلك المعالي قسيم الدولة ناصر الملة جلال الأمة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو إيران الب غازي اينانج فتلغ بك أجل ملوك الشرق والغرب أبو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين وعلى هذه التحفة كتابة أخرى تسجل أنها صنعت للأميرة خواراه، وعليها كذلك اسمان، هما مُحَمَّد بن عبسون والحسن بن عبسون، ولعلهما صانعان اشتركا في تكفيتها.

وفي المتحف البريطاني صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة[٢]، وعليه رسوم سمك وصور أشخاص جالسين أو حول رؤوسهم هالة وفي أيديهم كؤوس، فضلاً عن كتابة باسم الأمير بدر الدين لؤلؤ. وفي متحف فكتوريا وألبرت صينية أخرى باسم هذا الأمير[٣]كما أن في متحف أكاديمية العلوم بالأوكرين صينية باسمه أيضاً[٤].

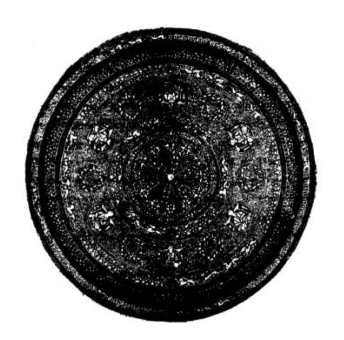
---

[١] Glüek und Diez: Die kupst des Islam p. ٤٥٣

[٢] Mizecn: Mauuel II fig ٢٨٧

[٣] Rèpertoire XII, p. ٨٨

[٤] المرجع السابق.



(شكل ٢٥٧) صينية من النحاس" من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣م). في قصر جلستان بطهران

وفي متحف فلورنسة إناء من النحاس المكفت بالفضة[١]، ارتفاعه اثنان وعشرون سنتيمتراً، وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم صيد وطرب، فضلاً عن كتابة نصها: "عمل علي بن حمود النقاش الموصلي في سنة سبعة وخمسي وستمائة...."



(شكل ٢٥٨) شمعدان من النحاس، من القرن السابع الهجري (١٣م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن التحف المعدنية النفيسة التي يمكن نسبتها إلى مدرسة الموصل صينية من النحاس المكفت بالفضة والذهب محفوظة في متحف قصر جلستان بمدينة طهران (شكل ٢٥٧) وقوام زخرفتها رسوم أشخاص جالسين في مناطق دائرية، فضلاً عن رسوم حيوانات وطيور ورسوم هندسية أخرى.

---

(١) Wiet: L'Exposition persane de ١٩٣١ fl. Vl.

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب قوام زخرفته رسوم فرسان ورسوم طيور (شكل ٢٥٨). والراجح أن هذه التحفة من صناعة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣م)، وإن نكن تنسب في بعض الأحيان إلى إيران.



(شكل ٢٥٩) إناء كبير من النحاس المكفت بالفضة من صناعة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣م) ومحفوظ في متحف اللوفر

ومن التحف المعدنية المشهورة إناء كبير من النحاس محفوظ في متحف اللوفر، ويعرف باسم "معمدانة سان لوي" **Baptistère**، لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥- ١٢٧٠م). وقوام الزخرفة في هذه التحفة شريطان بهما صور حيوانات متتابعة (شكل ٢٥٩). وعليها إمضاء صانعها "محمد بن الزين". والأسلوب الفني في هذه التحفة يشهد بأنها من مدرسة الموصل. ولكن من العسير تحديد الإقليم الذي صنعت فيه. وهي ترجع، على كل حال إلى النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣م). والراجح أنها من صناعة الشام.

وقد عرف السلاجقة زخرفة التحف المعدنية بالمينا. ولعل أبدع التحف الإسلامية المزينة بالمينا صحن من النحاس الأحمر محفوظ في متحف فرديناند بمدينة اينزبروك **Innsbruck** وهو من العراق في النصف الأول من القرن السادس الهجري (١٢م). وقطره ثلاثة وعشرون سنتيمتراً. وقوام زخرفته من الداخل والخارج رسوم آدمية بالمينا ذات الفصوص **émail cloisonné**. وهي بالألوان المختلفة من أحمر وأزرق وأخضر وأصفر وأبيض. وتتألف الرسوم في سطحه الداخلي (شكل ٢٦٠) من

دائرة وسطى فيها رسم يمثل صعود الاسكندر إلى السماء وحولها ست دوائر أخرى تضم رسوم نسر وعقاب وأسد وراقصة، ونخلة، وفي السطح الخارجي دوائر أخرى فيها رسوم آدمية وحيوانات وطيور ونخيل. وعلى هذه التحفة كتابة نسخية باسم ركن الدولة داوود من سلاطين بني أرتق، وكان يحكم كيفاً وآمد بين عامي ٥٠٨هـ و ٥٤٣هـ (١١٠٨- ١١٤٨م)[١]. ويبدو في صناعة هذه التحفة وفي رسومها التأثر بفن الزخرفة بالمينا ذات الفصوص عند البيزنطيين.



(شكل ٢٦٠) صحن كبير من النحاس المزخرف بالمينا، من صناعة العراق في القرن السادس الهجري (١٢م) ومحفوظ في متحف أتربروك

التحف المعدنية الأيوبية في مصر والشام

عرفنا أن كثيراً من صناع التحف المعدنية هاجر من الموصل إلى مصر والشام في القرن السابع الهجري (١٣م). وقد اشتغل هؤلاء الفنانين للأمراء الأيوبيين في دمشق وحلب والقاهرة. وطبيعي أنهم نقلوا الأساليب الفنية التي ألفوها في بلاد الجزيرة. ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولا نكاد نستطيع تمييزها من سائر التحف المصنوعة في بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تاريخية تسجل مكان صنعها.

ومن التحف المعدنية الأيوبية إبريق من النحاس المكفت بالفضة محفوظ في

---

[١] Rèpertoire VIII, P. ٢٣٦

متحف اللوفر[1]، قوام زخرفته أشرطة فيها رسوم حيوانات وأخرى فيها رسوم نباتية، فضلاً عن شريطين عليهما كتابة، نصها: "عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد صلاح الدنيا والدين أبي المظفر يوسف بن الملك العزيز بن غازي. نقش حسين بن مُحَمَّد الموصلي بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستمائة".

وفي متحف اللوفر إناء من النحاس المكفت بالفضة يعرف باسم إناء باربريني **vase Barberini** نسبة إلى المجموعة الفنية التي كان فيها قبل أن يصل إلى هذا المتحف. وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم حيوانات وصور منطقة البروج فضلاً عن الرسوم النباتية[2]. وعلى هذا الإناء كتابة باسم السلطان الملك الناصر يوسف أيضاً، فالراجح أنه من صناعة الشام في منتصف القرن السابع الهجري (١٣م).

وقد أشرنا في الصفحات السابقة إلى كثرة الموضوعات المسيحية في رسوم التحف المعدنية المصنوعة في الشام خلال القرن السابع الهجري. وذكرنا أن ذلك قد يرجع إلى التسامح المعروف عن الأيوبيين في الشام وإلى أن بعض هذه التحف كان يصنع للمسيحيين أنفسهم. ومن أبدع الأمثلة المعروفة من هذه التحف إناء كبير من البرونز في مجموعة دوق دارنبرج **due d' Arenberg**، يرجح أنه من صناعة الشام في نهاية النصف الأول من القرن السابع الهجري. وقوام الزخرفة في هذا الإناء المكفت بالفضة رسوم حيوانات ورسوم أشخاص ذوي هالات حول رؤوسهم ومناطق تضم مناظر دينية مسيحية كرسم البشارة والمسيح والعذراء والعشاء الأخير، فضلاً عن رسوم صيد ولعب بالصوالجة[3]، وعلى هذه التحفة كتابة باسم الصالح أيوب

---

(١) **Ernst Cohn- Wiener: Das Kunstgewerbe des Ostens p. ١١٨. Migeon: Orient musulman, Armes, pl. ٨١.**

(٢) **Migeon: Nanuel ll fig ٢٤١**

(٣) **melsrerwerke Muhammedanlscher Kunst II pl. ١٤٧; Glück und Diez: Die Kunst des Islam p. ٤٣٨.**

سلطان مصر والشام[1].

وفي متحف فرير **Freer Gallery** بوشنجطن إناء من البرونز المكفت بالفضة عليه رسوم مسيحية تمثل مناظر من حياة السيد المسيح عليه السلام ورسوم قديسين ومحاربين صليبيين[2] فضلاً عن سائر الزخارف النباتية والهندسية في المألوفة في التحف المعدنية التي أخرجتها مدرسة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣م).

التحف المعدنية المملوكية في مصر والشام

كان الإقبال على صناعة التحف المعدنية عظيماً جداً في عصر المماليك. وقد وصلت إلينا من هذا العصر أبواب وشماعيد وتنانير وكراسي وصناديق ومقلمات وآنية وغير ذلك مما استعملت فيه مختلف الأساليب الفنية في صناعة المعادن، من حفر وتكفيت وتصفيح وتخريم.

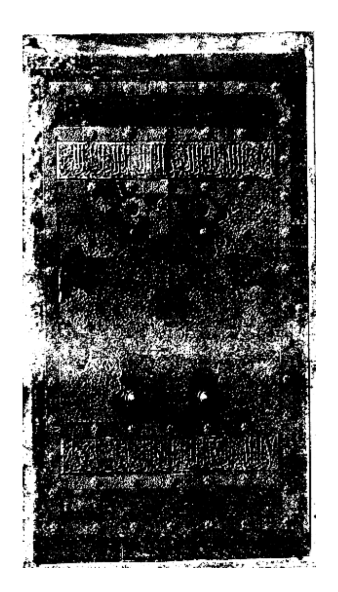
وفي دار الآثار العربية بالقاهرة باب خشبي من مصراعين مصفحين بالنحاس (شكل ٢٦١) وعليه زخارف نحاسية مخرمة ومرتبة في تماثيل وتقابل. وارتفاع هذا الباب ثلاثمائة وسبعون سنتيمتراً وعرضه مائتان وعشرة سنتيمترات. وتبدو زخارفه النحاسية المخرمة كأنها رسوم نباتية كثيرة التعاريج، ولكنا– إذا دققنا النظر فيها– رأيناها تؤلف صور حيوانات وطيور مختلفة. وفوق المنطقة الوسطى وتحتها شريطان من الكتابة بخط النسخ المملوكي، ونصها: "أمر بإنشاء هذا الباب المبارك السعيد الجناب العالي شمس الدين سنقر الطويل المنصوري لازال السعد له خادماً...... ين وستمائة". وقد عثر على هذه التحفة في جامع السلطان برسباي، الذي شيد في الخانقاه شمالي القاهرة سنة ٨٤٠هـ (١٤٣٦م) أي بعد صنع هذا الباب بنحو قرن ونصف. ولسنا نؤيد ما ذهب إليه هرتس بك من أن وجود صور الحيوانات في نقوش هذا الباب يحمل على الظن بأنه من صنع أجنبي عن مصر أو أنه وارد من خارج

---

[1] **Rèpertoire XI, p. ١٩٩**

[2] **Dimand: Handbook p. ١٤٨**

البلاد[١]. فالواقع أن وجود صور الحيوان والطير بل وجود الصور الآدمية نفسها على التحف الإسلامية المصنوعة في مصر أمر غير مستغرب في شيء. وفضلاً عن ذلك فإننا نعرف تحفاً أخرى من العصر المملوكي، عليها مثل تلك الرسوم الموزعة كأنها أجزاء من الزخارف النباتية[٢].



(شكل ٢٦١) باب خشبي مصفح بالنحاس المخرم وعليه كتابة تاريخية باسم "سنقر" أحد مماليك السلطان قلاوون المتوفى سنة ٦٨٩هـ (١٢٩٠م). في دار الآثار العربية بالقاهرة

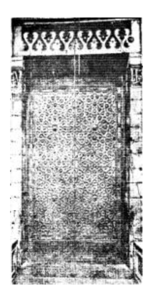
ومن منتجات عصر المماليك الأبواب الجميلة المصفحة بالنحاس في زخارف نؤلف الأطباق النجمية التي امتاز بها هذا العصر. ومن أمثلة ذلك باب خانقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة وترجع إلى سنة ٧٠٩هـ (١٣١٠م). وعلى مصراعي هذا الباب تكفيت بسيط بالفضة ومكتوب عليهما اسم السلطان ركن الدين بيبرس الجاشنكير

---

(١) Max Herz: Catalogue des Monuments Exposès dans le Musèe Nat- Boual de l'Art Arabe p. ١٨٠.

(٢) G. Wiet: Album du Musèe Arabe du Cairè pl. ٨

منشي هذه الخانقاه (شكل ٢٦٢)



(شكل ٢٦٢) باب مغشي بالنحاس. في خانقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة، من سنة ٧٠٩هـ (١٣١٠م).

وازدهرت صناعة التكيف في عصر المماليك وقامت في البداية على أكتاف فنانين من الموصل نزحوا إلى القاهرة ودمشق وحلب، ثم تبغ فيها صناع من المصريين أنفسهم. وقد كتب المقريزي عن أسواق القاهرة، فقال في صدد سوق الكفتيين: "…. ويشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت، وهو ما تطعم به أواني النحاس من الذهب والفضة. وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس في النحاس المكفت رغبة عظيمة. أدركنا من ذلك شيئاً لا يبلغ وصفه واصف، لكثرته. فلا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت. ولابد أن يكون في شورة العروس دكة نحاس مكفت، والدكة عبارة عن شيء شبه السرير يعمل من خشب مطعم بالعاج والأبنوس أو من خشب مدهون. وفوق الدكة دست طاسات من نحاس أصغر مكفت بالفضة، وعدة الدست سبع قطع بعضها أصغر من بعض تبلغ كبراها ما يسع نحو الأردب من القمح. وطول الأكفات التي نقشت بظاهرها من الفضة نحو الثلث ذراع في عرض إصبعين. ومثل ذلك دست أطباق عدتها سبعة، بعضها في جوف بعض، ويفتح أكبرها نحو الذراعين وأكثر، وغير ذلك من المناير والسرج وأحقاق الأسنان والطشت والإبريق والمبخرة فتبلغ قيمة الدكة من النحاس المكفت زيادة على مائتي دينار ذهباً. وكانت العروس من بنات الأمراء أو الوزراء أو أعيان الكتاب أو أماثل النجار تجهز في شورتها عند بناء الزوج عليها سبع

دكك: دكة من فضة ودكة من كفت ودكة من نحاس أبيض ودكة من خشب مدهون ودكة من صيني من بلور ودكة كداهي وهي آلات من ورق مدهون ، أدركنا منها في الدور شيئاً كثيراً وقد عدم هذا الصنف من مصر إلا شيئاً يسيراً"[1].

ولكن دب الاضمحلال إلى هذه الصناعة منذ النصف الأول من القرن التاسع الهجري (١٥م). وقد أشار المقريزي إلى ذلك في كلامه على سوق الكفتيين، فكتب: "وقد قل استعمال الناس في زمننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده، فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفت عنه طلباً للفائدة. وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة[2].



(شكل ٢٦٣) رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة، من صناعة مصر في عصر المماليك، ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

والواقع أن ازدهار تلك الصناعة في عصر المماليك بلغ أقصاه على يد الناصر محمد بن قلاوون الذي تقدمت الفنون كلها بفضل رعايته في النصف الأول من القرن الثامن الهجري (١٤م).

ومن أنفس التحف النحاسية المكفتة بالفضة في عصر المماليك "كرسيان" محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة. أما الكرسي الأول فخوان صغير من نحاس

---

[1] المقريزي: الخطط ج٢ ص ١٠٥

[2] المرجع نفسه. والمعروف أن المقريزي توفي سنة ى٨٤٥هـ (١٤٤٢م).

أصغر منشوري الشكل مسدس الأضلاع[١]، من نوع "كراسي العشاء" التي عرفها الشرق الإسلامي، ولا تزال بعض أنواعها الخشبية مستعملة في ريفه حتى اليوم. وهذا الكرسي مخرم ومكفت بالفضة وارتفاعه ثمانون سنتيمتراً، وأصله من مارستان السلطان قلاوون. وهو نادر جداً، فإننا لا نعرف مثله في العالم كله إلا الكرسي الآخر في دار الآثار العربية، والصينية العليا (القرصة) من كرسي يشبههما وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر بباريس. والكرسي الذي نحن بصدده الآن باسم سلطان جليل من سلاطين المماليك، فإن في وسط "قرصته" عصابة مستديرة من الكتابة الكوفية ذات الزخارف والحروف المتداخلة بعضها في بعض والمدببة في أعلاها كأسنة الرماح. ونص هذه الكتابة: "عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين مُحَمَّد بن قلاوون" وفي "القرصة"– عدا ذلك– ست مناطق فيهما كتابة بخط النسخ المملوكي، نصها: "عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيي العدل في العالمين، مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين بن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحي"[٢]. أما جوانب الكرسي الستة فإن كلا منها يتألف من أربع "حشوات" مخرمة، بينها قضبان، وعلى الحشوات والقضبان كتابات مكفتة، ولا تختلف كثيراً عن الكتابة سالفة الذكر. وفيها دوائر عليها رسم بط صغير، وفيها أيضاً جامات مستديرة مكتوب فيها "عز لمولانا السلطان" ومما يلفت النظر في كتابات هذا الكرسي عبارة "ناصر الملة المحمدية": وهو لقب لم يرد كثيراً بين ألقاب السلاطين والمماليك. وعلى أرجل هذا الكرسي كتابة عليها تاريخ صناعته واسم الصانع، ونصها: عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعروف بابن المعلم الأستاذ مُحَمَّد بن سنقر البغدادي السناني وذلك في تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره".

---

[١] Wiet: Cuivres.. pl. ١

[٢] المرجع نفسه؛ اللوحة رقم ٢.

ولا ريب في أن هذا الكرسي تحفة ملكية ثمينة، وذلك لندرتها وإتقان صناعتها وجمال شكلها وتناسب أجزائها ودقة زخارفها وما لصاحبها من عظم الشأن، ولأنها مؤرخة وعليها اسم صانعها.

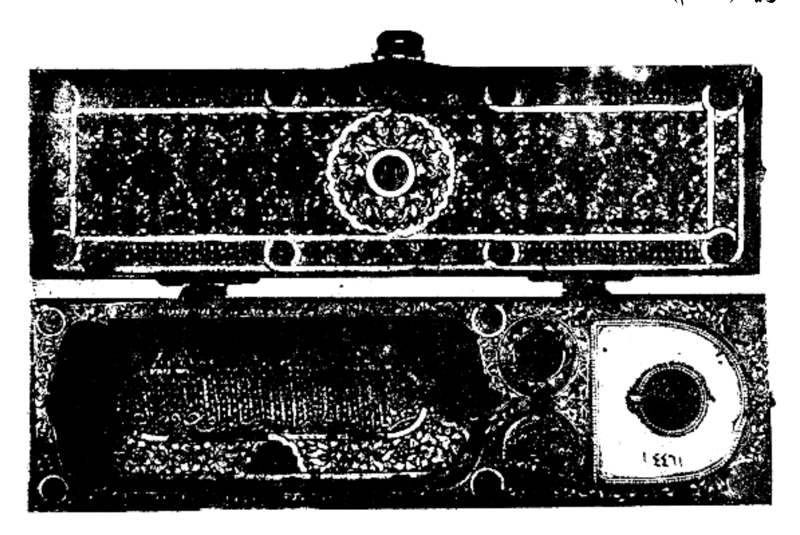
أما الكرسي الآخر المحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١١) فمنشوري الشكل أيضاً، ومن نحاس مخرم ومكفت بالفضة وقوام زخرفته جامات مستديرة ومزينة برسوم أشكال هندسية متعددة الأضلاع، ومن بينها أطباق نجمية مملوكية، فضلاً عن رسوم الفروع النباتية المألوفة في عصر المماليك، وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجري (١٤م).

ومن التحف المعدنية المملوكية رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٢٦٣) وقوام زخرفتها كتابة دعائية تحيط بجزئها السفلي. وسيقان الحروف في هذه الكتابة على هيئة رسوم آدمية دقيقة وفي أوضاع مختلفة يبدو فيها شيء من الحركة. فضلاً عن أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات. وعلى الجزء العلوي من هذه التحفة كتابة باسم الأمير كتبغا الذي ارتقى عرش مصر سنة ٦٩٤هـ (١٢٩٤م)، ونصها: "مما عمل برسم طشت خاناه المقر العالي المولوي الزيني زين الدين كتبغا المنصوري الأشرفي" والظاهر من نسبة "الأشرفي" أن هذه التحفة صنعت في عهد السلطان الأشرف خليل بين عامي ٦٨٩ و٦٩٣هـ (١٢٩٠و ١٢٩٣م) أي قبل أي يعتلي كتبنا العرش.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة مقلمة من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٢٦٤). وهي من أبدع التحف المعدنية في القرن الثامن الهجري. وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية دقيقة وزهور مفتحة وخطوط هندسية متشابكة ومتداخل بعضها في بعض فضلاً عن رسوم بط غاية في الدقة والإتقان. وهذه الزخارف كلها في حالة جيدة وموزعة توزيعاً حسناً فيه تماثل واتزان. وعلى هذه التحفة عدة كتابات بخط النسخ وبالخط الكوفي، تسجل إحداها أن هذه المقلمة باسم السلطان الملك

المنصور محمَّد المتوفى سنة ٧٦٤هـ (١٣٦٣م)

وفي المتحف نفسه علبة اسطوانية صغيرة من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٢٦٥) ولها غطاء ذو رقبة ويضيق من أعلاه. وعلى رقبة الغطاء إفريز من رسوم حيوانات ومن ذوات الأربع يعترضه رنكان قوامهما رسم الكأس. والقاع مزين بجامة فيها رسوم محرفة عن الطبيعة. وعلى الغطاء عصابة دائرية مقسومة إلى ست مناطق بوساطة رسوم وريدات. وفيها كتابة بخط النسخ المملوكي، نصها: "المقر العالي المولوي الأميري الكبيري الغازي المجاهدي المرابطي المثاغري المؤيدي الآخرى العوني الغيائي السيفي طغاي تمر الساق الملكي الناصري" وهكذا نرى أن كتابة هذه التحفة وزخارفها تشهد بأنها ترجع إلى عصر الملك الناصر محمَّد في القرن الثامن الهجري (١٤م).



(شكل ٢٦٤) مقامة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها كتابة تاريخية باسم السلطان الملك المنصور محمَّد المتوفى سنة ٧٦٤هـ (١٣٦٣م) في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٦٥) علبة صغيرة من النحاس المكفت بالفضة. من صناعة مصر في عصر المماليك. محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن أهم التحف المعدنية المملوكية التنانير والثريات، وفي دار الآثار العربية بالقاهرة مجموعة كبيرة من التنانير المختلفة الأشكال، معظمها من القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤- ١٥م) ويشبه قبة ذات طبقات لوضع القناديل. ومن أبدع أمثلتها تنور من نحاس على شكل منشور مثمن[١]، يتألف من ثلاث طبقات مخرمة، ونرى في أعلاها وفي أسفلها وبين الطبقتين الأولى والثانية والطبقتين الثانية والثالثة أربعة "دربزينات" بارزة وفيها خروق للبزاقات (القناديل). وفوق الطبقة العليا شرفات على شكل زهرة الزنبق، ويوجد مثلها أيضاً في الطبقة الوسطى حول عصابة من النحاس منقوش عليها كتابة تاريخية. أما الدورتان العليا والسفلى فعليهما زخارف من أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية. وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال، على نحو ما نرى فوق مآذن المساجد. ومع أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فإن لها أرجلاً يمكن أن تقوم عليها. وطراز هذه الأرجل في أكثر الأحيان ليس أنيقاً. وهي في الثريا التي نحن بصددها متصلة بعضها ببعض بوساطة عقود لها فصوص. وكوشات هذه العقود (أي أركانها) مزخرفة برسوم مخرمة. وتسجل الكتابة التاريخية على هذه التحفة أنها باسم السلطان المملوكي الناصر حسن. وقد كانت في مدرسته التي شيدها سنة

---

(١) Wiet: Cuivreu… p ١ et pl. XII

٧٦٤هـ (١٣٦٢م).

ومن هذه التنانير واحد على شكل هرم غير كامل (شكل ٢٦٦) وله ستة أوجه وتحته تسعة عشر كوزاً اسطوانياً تركب فيها "القرابات" (أقداح الزيت). وفوقه خوذة. وعلى هذه التحفة كتابة باسم السلطان قايتباي. وفي دار الآثار العربية تنور آخر يشبه هذا التنور وقد كان هذان التنوران في جامع بنته زوجة السلطان قايتباي بمدينة الفيوم سنة ٩٠٥- (١٤٩٩م). ولكنهما صنعا قبل وفاة السلطان سنة ٩٠١هـ واستعملا قبل نقلهما إلى الجامع المذكور.



(شكل ٢٦٦) ثريا من النحاس باسم السلطان قايتباي المتوفى سنة ٩٠١هـ (١٤١٦م). محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وقد أقبل الصناع في عصر المماليك على صناعة صناديق من الخشب لحفظ المصحف الشريف، كانت تصفح بالنحاس وتزين بالكتابات والنقوش والفروع النباتية المكفتة بالفضة والذهب (شكل ٢٦٧).

ومن التحف المعدنية المكفتة بالفضة والتي ترجع إلى عصر السلطان المملوكي قايتباي شمعدان محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة ويمتاز بأن الكتابة النسخية المملوكة تؤلف فيه عنصراً زخرفياً ظاهراً وقد عمل الفنان على أن تقاطع سيقان

الحروف أو هاماتها لتؤلف شكلاً يشبه المقص. وتسجل الكتابة المنقوشة على هذه التحفة أنها صنعت لتهدي إلى الحرم النبوي الشريف في المدينة سنة ٨٨٧هـ (١٤٨٢م).

وصفوة القول أن التحف المكفتة في عصر المماليك تمتاز بموضوعات زخرفية تجعل من اليسير أن نميزها من التحف المعدنية المكفتة بالفضة في سائر الأقاليم الإسلامية. فهي تمتاز أولاً بوجود الكتابات بخط النسخ المملوكي على بعضها وبوجود الرنوك على بعضها الآخر، وتمتاز رسومها بالوريقات والزهور القريبة من الطبيعة مثل نبات عود الصليب **Peony**، وقد نقله الفنانون المسلمون عن التحف الواردة من الشرق الأقصى. وتمتاز كذلك برسوم بط يسير فوق أرضيه الفروع النباتية والوريقات.



(شكل ٢٦٧) صندوق للمصحف الشريف، مصنوع من الخشب المصفح بالنحاس ذي النقوش المكفتة، من مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وقد ذاع في نهاية عصر المماليك استعمال طاسات للطعام ترتب بعضها فوق بعض (شكل ٢٦٨) وكانت تزين برسوم هندسية ونباتية ويبدو في أساليبها الفنية الاضمحلال الذي دب إلى هذه الصناعة منذ نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م).

التحف المعدنية المصنوعة لبني رسول سلاطين يمن

حكم بنو رسول بلاد اليمن بين عامي ٦٢٦و ٨٥٨هـ (١٢٢٩و ١٤٥٤م) وكانوا في معظم الأحيان على وفاق وفي علاقات طيبة مع السلاطين المماليك، منذ تقلد هؤلاء زمام الحكم بمصر في منتصف القرن السابع الهجري (١٣م)، فكانت تصنع باسمهم في القاهرة تحف معدنية مكفتة بالفضة[١].

ومن هذه التحف إبريق من النحاس في متحف الفنون الزخرفية بباريس[٢]، قوام زخرفته كتابات وفروع نباتية ورسوم هندسية متشابكة ورسوم آدمية وعلى هذه التحفة كتابات تاريخية بخط النسخ، نصها: "عز لمولانا السلطان الملك المظفر شمس الدنيا والدين يوسف ابن السلطان الملك المنصور عمر. نقش على ابن حسين ابن مُحَّد الموصلي بالقاهرة في شهور سنة أربع وسبعين وستمائة".



(شكل ٢٦٨) من النحاس من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري (١٦م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

---

(١) **Van Berchem: Journal Asiatique, serie ١٠, Vol III, pp. ٥- ٩٦. M. Dimand: Uapublished Melalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (Metroputan Museum Stndies vol ٨ part ٢ June, ١٩٣١)**

(٢) **Migeon: Manuel II Fig ٢٦١.**

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة صينية من النحاس[١]، في وسطها جامة كبيرة تضم سبع مناطق مستديرة تمثل الكواكب والبروج. وحول هذه الجامة الكبيرة عصابة فيها رسم موسيقيين وأشخاص يرقصون؛ تنقسم هذه العصابة إلى ست مناطق بوساطة ست دوائر صغيرة، على ثلاث منها شعار بني رسول وهو زهرة اللؤلؤ **marguerite** ذات الخمسة التويجات. ويحيط بهذه العصابة شريط من الكتابة وعلى حافة الصينية صور حيوانات ورسوم فروع نباتية. وتسجل الكتابة النسخية على هذه التحفة أنها باسم السلطان الملك المظفر يوسف الأول المتوفى سنة ٦٩٤هـ (١٢٩٥م).

وفي دار الآثار العربية أيضاً صينية من النحاس المكفت بالفضة[٢]، قوام زخرفتها ست جامات ذوات رسوم آدمية ومحبوسة في جامة كبيرة مستديرة يحيط بها شريط من رسوم الموسيقيين بينهم شعار بني رسول وهو زهرة اللؤلؤ. وحول هذا الشريط عصابة من الكتابة ينقسم إلى ثلاث مناطق بوساطة مناطق ذات رسوم آدمية. ويحيط بهذه العصابة شريط آخر من رسوم الموسيقيين بينهم شعار بني رسول. وتسجل الكتابة على هذه التحفة أنها باسم السلطان الملك الظفر. والراجح من طراز زخرفتها أنه المظفر الأول.

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك موقد من النحاس المكفت بالفضة[٣] وقوام زخرفته رسوم نباتية وشريط من رسوم الحيوان وعليه رسوم زهرة اللؤلؤ شعار بني رسول، فضلاً عن كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول.

وفي مجموعة هراري بدار الآثار العربية ثلاثة آنية من النحاس المكفت بالفضة. وعلى كل منها كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول فضلاً عن رسوم اللؤلؤ أيضاً[٤]،

---

[١] Wlet: Album pl. ١٥. Wiet: Cuivres pl. XLVII

[٢] Wiet: Cuivres pl. XLVIII

[٣] Dimand: Handbook fig ٩٠

[٤] Rèpertefre XIII pp ١٣٤- ١٣٥

كما أن في قصر الفنون بمدينة ليون بفرنسا شمعدان باسم هذا السلطان[١].

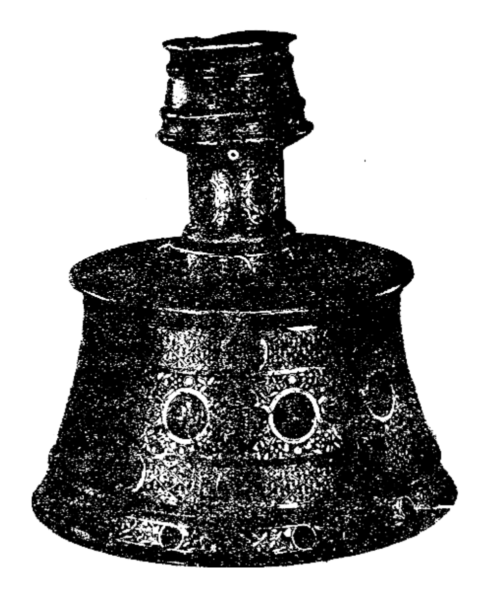
وفي المتحف المتروبوليتان صينيتان كبيرتان باسم السلطان المؤيد داوود بن يوسف، من سلاطين بني رسول وقد حكم بين عامي ٦٩٦ و ٧٢١هـ (١٢٩٧ و١٣٢١م). وقد صنعت إحداهما في القاهرة على يد حسين بن أحمد بن حسين الموصلي. وفي المتحف نفسه إناء من النحاس باسم السلطان المجاهد سيف الدين علي بن داوود، من سلاطين بني رسول. وقد حكم بين عامي٨٢١ و٧٦٤هـ (١٢٢١ و١٢٦٣م).

التحف المعدنية الإيرانية في عصر المغول

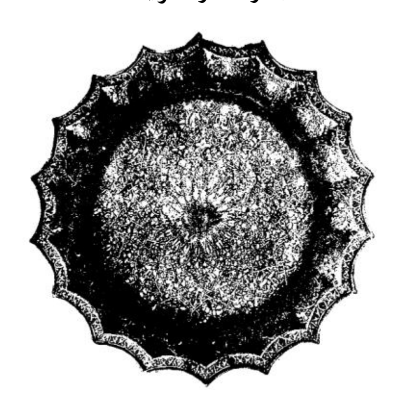
ازدهرت صناعة التحف المعدنية في إيران بعد الفتح المغولي كما كانت زاهرة قبله، فالواقع أن هذا الفتح لم يحدث في هذه الصناعة تطوراً غير طبيعي. وكان الأسلوب الفني الذي شهدته إيران في القرن السادس وبداية السابع بعد الهجرة (١٢– ١٣م) والذي ازدهر في الموصل وانتشر منها إلى دولة المماليك في مصر والشام هو نفسه الذي سارت عليه إيران في إنتاج التحف المعدنية في النصف الثاني من القرن السابع وفي القرن، التالي اللهم إلا إذا استثنينا بعض التطور البسيط في الزخرفة وبعض الخصائص التي امتازت بها التحف المملوكية من رنوك وكتابات.

---

[١] المرجع نفسه ص ١٣٢.



(شكل ٢٦٩) شمعدان من النحاس من صناعة إيران سنة ٧٦١هـ (١٢٧٠م). في مجموعة هراري بدار الآثار العربية.



(شكل ٢٧٠) طست من النحاس من صناعة إيران في القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٢–١٣م) في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

ومن التحف المعدنية النفيسة في القرن الثامن الهجري (١٤م) شمعدان في مجموعة هراري بدار الآثار العربية (شكل ٢٦٩)، وهو مكفت بالفضة والذهب وارتفاعه تسعة وعشرون سنتيمتراً وقطره خمسة وعشرون. وقوام زخرفته جامات دائرية أو ذوات أربعة فصوص فضلاً عن الرسوم النباتية من سيقان ووريقات. وعلى

هذه التحفة شريط دائري من كتابة بخط النسخ نصها: "عمل العبد الأضعف مُحَمَّد بن رفيع الدين شيرازي في تاريخ جمادى الأولى سنة إحدى ستين سبعمائة" ونسبة هذا الشمعدان إلى إيران تبدو واضحة من زخارفه ومن كتابته التي حذفت فيها "ال" من النسبة إلى شيراز والتي جاء فيها لفظ "الأضعف" وهو من الألفاظ المستعملة في الكتابات على التحف والآثار الإيرانية والهندية الإسلامية.

ومنها طست من النحاس المكفت بالفضة محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٢٧٠) وقوام زخرفته أشرطة من مناطق تضم رسوم أشخاص يحملون السيوف والسهام وكؤوس الخمر، فضلاً عن رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية. والراجح من رسوم هذه التحفة، ولاسيما رسوم الحيوانات والرسوم النباتية القريبة من الطبيعة، أنها من صناعة إيران.

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤م) مجموعة من الأواني المكفتة بالفضة والذهب، وقوام زخرفتها رسوم آدمية تمثل مناظر البلاط واللعب بالصوالجة وما إلى ذلك من مناظر الحياة في الطبقات الارستقراطية من المجتمع[١]. ومن هذه التحف إناء كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢٧١). وفي مجموعة هراري بدار الآثار العربية أمثلة أخرى منها. وتمتاز الرسوم الآدمية فيها بأنها ممشوقة القامة ومحرفة عن الطبيعة إلى حد كبير.

وفي مجموعة هراري شمعدان من النحاس الأحمر يرجع إلى القرن التاسع الهجري[٢]. وقوام زخرفته فروع نباتية وكتابة محفورة وعليه سيقان غريبة متكررة وتنتهي على هيئة ثعبانين ملتقيين. وفي متحف الارميتاج بلينينغراد شمعدان آخر يشبهه في الهيئة، وقوام زخرفته رسوم نباتية ومناطق فيها وسوم آدمية ورسوم حيوانات على أرضية نباتية[٣].

---

(١) A Survey of Persias Art VI pl. ١٣٦٥- ١٣٧٠, ١٣٧٢

(٢) معرض الفن الفارسي. القاهرة سنة ١٤٥٣هـ (١٩٣٥) اللوحة ٤٧ (م ٧٠).

(٣) A Surevy of Persian Art VI pl. ١٣٧٧

وكانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأناً في صناعة الأسلحة في الشرقين الأدنى والأوسط. ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جداً. ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدي كان محفوظاً بالمتحف الحربي في برلين، ودرع فرس بالمتحف الحربي في باريس[1] وهما من القرن التاسع الهجري (١٥م) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف الشعوب في ميونخ ويرجع إلى القرن الثامن الهجري[2] (١٤م).

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست، ولا تزال محفوظة في متحف هذه المدينة، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق، وقوامها فروع نباتية وكتابات بالخط الكوفي المورق ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء[3]وتشبه هذه الرسوم ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري[4]. وثمة خوذات أخرى أعظمها شأناً في المتاحف الحربية بإسطنبول وموسكو وبرلين وفي متحف كوبنهاجن، ويرجع معظمها إلى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥– ١٦م).



(شكل ٢٧١) إناء من البرونز من صناعة إيران في القرن الثامن الهجري (١٤م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين.

---

[1] المرجع نفسه، اللوحات ١٤٠٥ و١٤٠٦.

[2] المرجع نفسه، اللوحة ١٤٠٧ .

[3] المرجع نفسه، ج٦ اللوحة ١٤١١ ثم ج٣ ص ٢٥٦٤– ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٢.

[4] O. Falke: Kunst geschichte der Seidenweberei fig ٨٥٣

أما الحلى الإيرانية فلم يصل إلينا منها شيء يستحق الذكر، اللهم إلا عدد من الخواتم والأساور والأقراط قيل إنه كشف في بعض الحفائر التجارية في مدينة الري. ويمكن نسبته إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢- ١٣م). وقد استعمل الفنانون في هذه التحف الثمينة الزخرفة بالأسلاك لذهبية والتخريم والحبيبات الصغيرة[١]، وفضلاً عن ذلك فقد استعملوا الحفر في زخرفة بعض القطع كما نرى في إبزيم كان محفوظاً في متاحف الدولة في برلين. وتتألف زخرفته من حيوانين وطائرين متواجهين[٢]، ويرجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣- ١٤م).

وقد ظن الأستاذ الدكتور ديماند وأكرمان **Ackerman** أن مما يمكن نسبته إلى العنصر التيموري خاتم ذهبي محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك[٣]، وقوام زخرفته رسوم نهائية وكتابات بخط كوفي ورؤوس تنين. ولكنا تخالفهما في هذا الرأي وترجح نسبة هذا الخاتم إلى عصر متأخر، فإن موضوعاته الزخرفية تبدو قديمة ولكن أسلوب تنفيذها وطراز الكتابة ينهضان دليلاً على أنها ليست قديمة وإنما هي تقليد في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر بعد الهجرة (١٨- ١٩م) للأساليب القديمة.

التحف المعدنية الإيرانية في العصر الصفوي

تطورت صناعة التكفيت في إيران منذ نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م)، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة على أرضية من فروع نباتية دقيقة، والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلت إلينا من نهاية العصر التيموري يبدو عليها الاضمحلال في الصناعة، ولكن الراجح أن هذا راجع إلى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف، فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر، وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع فمن البعيد أن يكون صناع

---

[١] A Survey of Persian Art III p. ٢٦٦٥ fig ٨٩١ and and VI pl. ١٣٤٤

[٢] المرجع نفسه ج٣ شكل ٨٢٤ وص ٢٤٩٩.

[٣] A Survey- III p ٢٦٦٦ and fig ٨٩٢. Dim and: Handbook fig ٩٣

التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والتدهور.

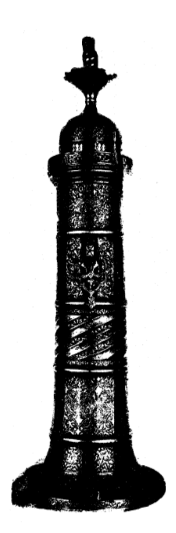


(شكل ٢٧٢) مقامة من النحاس. من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) في متحف بناكي بأثينا

والتحف المعدنية التي وصلت إلينا من منتجات هذا العصر قليلة، ويمكننا بوسطاتها أن نلاحظ التطور الذي طرأ على الزخارف وجعلها تمثل الروح التي نعرفها في سائر ميادين الفن في الطراز الصفوي، فقد غلبت على تلك التحف الرسوم النباتية والآدمية ورسوم الحيوانات والطيور التي تذكر بما يزين السجاد وصور المخطوطات، وقل استعمال الأشرطة في الزخرفة وأصبح سطح التحفة يغطي برسوم متصلة كأنها الوشي أو التطريز وفيها بحور أو مناطق مختلفة الشكل وأنيقة المنظر وذوات رسوم صغيرة أو كتابات بالخط الجميل.

وتمتاز التحف المعدنية في العصر الصفوي بأناقة الشكل وبأن أكثر ما عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية. كما أننا نجد أسماء الأئمة الأثنى عشر على عدد كبير منها. وفضلاً عن ذلك فإن النحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعاناً وميلاً إلى اللون الذهبي من النحاس المستعمل في العصر السابق. أما النحاس الأحمر فكان يبيض بالقصدير تقليداً للون الفضة. وأقبل القوم على استعمال الحديد والصلب في صناعة التحف ومن التحف المعدنية المعروفة في العصر الصفوي مقلمة من النحاس المحفور والمكفت بالفضة (شكل ٢٧٢) محفوظة في متحف بناكي،

وقوام زخرفتها فروع نباتية دقيقة ورسوم على هيئة السحب الصينية، فضلاً عن كتابات بالخط الفارسي الجميل.



(شكل ٢٧٣) شمعدان من النحاس من القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) في متحف الارميتاج

وفي متحف الارميتاج شمعدان من النحاس (شكل ٢٧٣) ذي الزخارف المحفورة يرجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م). وهو مثال طيب لشكل الشماعد التي قاع استعمالها في العصر الصفوي[١]وقوام الزخرفة في هذه الشماعد الرسوم النباتية والمناطق ذوات الكتابات الفارسية، مما نعرفه في سائر التحف التي ترجع إلى هذا العصر. ومن بين هذه الشماعد واحد في المتحف المتروبوليتان مؤرخ من سنة ٩٧٦هـ (١٥٧٨– ١٥٧٩م). ومن التحف التي نرى عليها مثل تلك الزخارف الصفوية إناء "كشكول" يرجع إلى القرن الحادي عشر الهجري. (شكل ٢٧٤) وامتازت معظم الأباريق المصنوعة في العصر الصفوي بأناقة الشكل وإتقان الزخارف النباتية والتضليعات الحلزونية (شكلي ٢٧٥ و٢٧٦).

---

[١] المرجع نفسه، اللوحات ١٣٨١– ١٣٨٤.



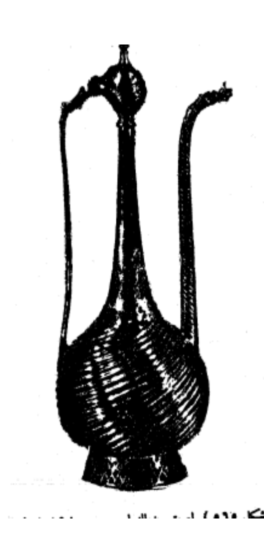
(شكل ٢٧٤) إناء "كشكول" معدني، من إيران في القرن ١١هـ (١٧م).

وكانت الأسلحة في العصر الصفوي تكفت بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة. ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طريقا بوسراي باسطنبول، يتألف من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر، فضلاً عن قطع أخرى للرقبة والبطن. والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مكفتة بالذهب[1]. ومن أمثلته أيضاً درع للصدر كان محفوظاً في القسم الإسلامي بمتاحف برلين (شكل ٢٧٧)، وقوام زخرفته رسوم فروع نباتية وطيور.

وظهر في ذلك العصر نوع جديد من الدروع اسمه "جهاز آينه" أي المرايا الأربع.

---

[1] المرجع نفسه، اللوحة ١٤٠٦ ج.



(شكل ٢٧٥) إبريق من النحاس من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الحجري (١٧م) وفي مجموعة الدكتور بتار



(شكل ٢٧٦) إبريق من النحاس الأصفر المبيض، من صناعة إيران في القرن الثاني عشر الحجري (١٨م). وفي متحف فكتوريا وألبرت

ويتألف من أربع صفائح من الحديد متصلة بواسطة مفصلات. وإحدى هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر، بينما الاثنان الباقيان للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان[1]. وكثيراً ما كانت هذه الدروع بطن بالحرير وتلبس فوق الزرد. وكانت صفائحها غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلةمن محفورة ومكفتة بالذهب، فضلاً عن بعض الآيات القرآنية التي تتصل بالحرب والنصر. وقد ذاع استعمال هذه الدروع في الهند إلى منتصف القرن الماضي.

[1] المرجع نفسه، اللوحة ١٤٠٨.



(شكل ٢٧٧) درع للصدر من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م) وكان محفوظاً بالقسم الإسلامي في متاحف برلين

وفي متحف بورت دي هال Porte de Halle بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية (شكل ٢٧٨)، وعلى حافتها مناظر ضيد مكفتة بالذهب وكتابة تسجل أنها من عمل صانع اسمه حجي سنة ١١١٢هـ (١٧٠٠م).

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (١٥م). وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى حلزونية الشكل[1]. كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب، وتنسب إلى القرن العاشر الهجري (١٦م) كما يظهر من الرسوم الهندسية والفروع النباتية التي تغطيها (شكل ٢٧٩).

وكانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب. ومن أبدع النماذج المعروفة من هذا النوع ترس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهلم، ويمتاز هذا الترس بما عليه

---

[1] **A Survey of Persian Art VI. Pl. ١٤١٩ A**

من رسوم حيوانية ونباتية جميلة[١].



(شكل ٢٧٨) خوذة من الصلب من صناعة حجي سنة ١١١٢هـ (١٧٠٠)، في متحف بورت دي هال بمدينة بروكل

ولعل أبدع التروس الإيرانية ترس محفوظ في متحف قصر اروزهايانيا بمدينة موسكو. وينسب هذا الترس إلى بداية القرن العاشر الهجري (١٦م)، وعليه إمضاء صانعه "مُحَمَّد". أما زخارفه فقوامها أشرطة تنطلق من نقطة مركزية وفي حركة حلزونية وتضم رسوم حيوانات مختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرد وكلب وثعلب وغير ذلك[٢]. وحافة هذا الترس مذهبة ومرصعة بالجواهر.

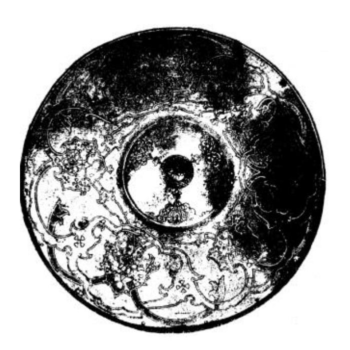
وكانت سيوف الإيرانيين قبل الإسلام قصيرة ومستقيمة ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر. وكانت نصالها تكفت بالفضة والذهب. ومن أبدع النصال الإيرانية المعروفة بضعة نصال في متاحف برلين وميونخ وفينا ودرسدن، ولكن عليها رسوماً يمثل معظمها عراكاً بين حيوانات وطيور خرافية ويبدو فيها وفي الرسوم النباتية التأثر الظاهر بالأساليب الفنية الصينية( ) ولذا فإن الراجح أن هذه النصال ترجع القرن التاسع الهجري (١٥م). وفي المتحف الحربي في برلين نصل من العصر الصفوي

[١] المرجع نفسه، اللوحتين ١٤٢١ و١٤٢٢.

[٢] المرجع نفسه اللوحة ١٤١٧.

مرصع بالماس وعليه آيات قرآنية وأشعار( ). وهو مؤرخ من سنة ٩٩٤هـ (١٥٨٨م) وقد كان بعد ذلك ملكاً لسلاطين آل عثمان فترة من الزمن.

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الأصفهاني في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)



(شكل ٢٧٩) درقة من الحديد، من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٦م)، في متحف تاريخ الفنون بمدينة فينا



(شكل ٢٨٠) خناجر من إيران في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥– ١٦م).

ووصلتنا بعض النصال المنسوبة إليه، ومن بينها ما صنع للشاه عباس نفسه. أم سيوف القرن الثاني عشر الهجري(١٨م) فقد دب الانحلال إلى صناعتها، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزييناً بلغ في بعض الأحيان حد الإسراف.

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة أوستررودە **Osterrode** من أعمال بروسيا الشرقية. ويظن أنه وصل إليها على يد التتار الذين

غزو تلك الأصقاع سنة ٨١٣هـ (١٤١٠م). ومقبض هذا الخنجر حديدي، وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجري[١] (١٤م). وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجري (١٥م) خناجر لها نصال مقوسة قليلاً. كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويساً ظاهراً (شكل ٢٨٠).

وفي متحف الارميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادي عشر [٢]الهجري (١٧م) تشهد بالثروة الزخرفية التي امتازت بها الأسلحة الثمينة في ذلك العصر والتي تظهر واضحة في مها الشبيهة بالمخرمات (الدانتلا) في دقتها وجمالها.

وقد امتاز العصر الصفوي بعدد وافر جداً من الأواني الفضية والذهبية التي أعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط؛ على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية ولاسيما أن بعضها كان يزين بالجواهر والمينا ليستعمل في الحفلات وسائر المناسبات العظيمة، والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية، والتي تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة؛ ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية تأثراً يختلف مداه يحملنا على اعتبارها تحفاً تدل على الثروة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفني والأساليب الزخرفية التي عرفت من الإيرانيين في عصورهم الذهبية.

التحف المعدنية في الطراز المغربي

كانت صناعة التحف المعدنية في الأندلس لا تختلف كثيراً في أساليبها الفنية عن التحف التي عرفناها في مصر، اللهم إلا في بعض العناصر الزخرفية التي أقبل عليها الفنانون في الأندلس أكثر من غيرها.

---

(١) A Survey of Persian Art III fig ٨٥٦, VI II. ١٤٢٥ A, ١١٢٨ A

(٢) المرجع نفسه، جزء ٦، اللوحة ١٤٢٦.

والراجح أنهم عرفوا التحف المصنوعة على هيئة الحيوانات والطيور. ومن أمثلة ذلك تمثال حصان من البرونز (شكل ٢٨١) محفوظ الآن في متحف قرطبة **Museo Provincial** والظاهر أنه كان قبل ذلك في دير سان جيرونيمو **San Geronimo** على مقربة من قرطبة، بعد أن عثر عليه في أطلال مدينة الزهراء ولعله كان جزءاً من إحدى نافورات المياه في القصر وسطح هذا التمثال مغطى بزخارف من أقواس متصلة تؤلف أشكالاً بيضية، فيها رسوم أوراق شجر تظهر عروقها. وتشبه هذه التحفة التماثيل المصنوعة من البرونز في العصر الفاطمي، حتى ذهب ميجون **Migeon** إلى أنها فاطمية الأصل إلا إذا صح أن صناعاً من مصر أو الشام وفدوا إلى بلاط عبد الرحمن الناصر وصنعوا مثل هذه التحف[١].



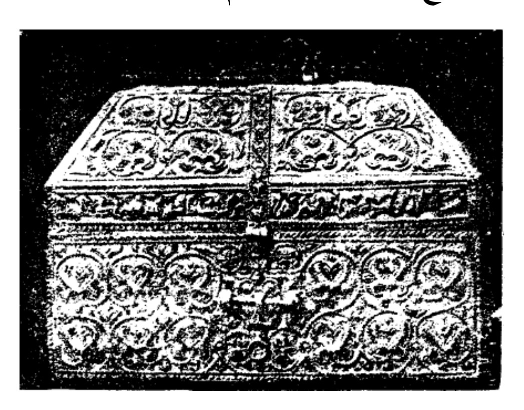
(شكل ٢٨١) تمثال حصان من البرونز، يرجح أن يكون من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠م)، ومحفوظ في متحف قرطبة.

ولكننا نرجح أن الأساليب الفنية الفاطمية في صناعة التماثيل المعدنية المجوفة انتشرت في انحاء العالم الإسلامي ووصلت إلى أوربا في العصور الوسطى، فحسبنا أن

---

[١] **Migeon: Manuel ١ p ٣٧٧- ٧٨**

نذكر أن هذه التحفة التي نحن بصددها الآن متأثرة في صناعتها بالطراز الفاطمي وقد تكون من منتجات الصناع الاندلسيين أنفسهم.



(شكل ٢٨٢) صندوق صغير من الخشب المصفح بالفضة المذهبة، من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠م) ومحفوظ في كاتدرائية جيرونا

ومن التحف التي ذاعت صناعتها في الأندلس صناديق من الخشب المغطى بصفائح أبيمن الفضة، ومن أمثلة ذلك صندوق محفوظ في كاتدرائية جيرونا **Gerona** (شكل ٢٨٢)، عليه زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية، فضلاً عن كتابة نصها: "بسم الله بركة من الله ويمن سعادة وسرور دائم لعبد الله الحكم أمير المؤمنين المستنصر بالله مما أمر بعمله لأبي الوليد هشام ولي عهد المسلمين. تم على يد جوذر(١) فتاه(٢)".

ومن التحف الأندلسية المشهورة ثريا من البرونز (شكل ٢٨٣) محفوظة الآن في متحف مدريد وعليها زخارف نباتية مخرماً فضلاً عن كتابة بخط مغربي باسم مُحَّد الثالث سنة ٧٠٦هـ (١٣٠٥م)، وهو من سلاطين بني نصر(٣).

وقد ازدهرت صناعة الأسلحة في الأندلس ولاسيما في طليطلة والمرية واشبيلية

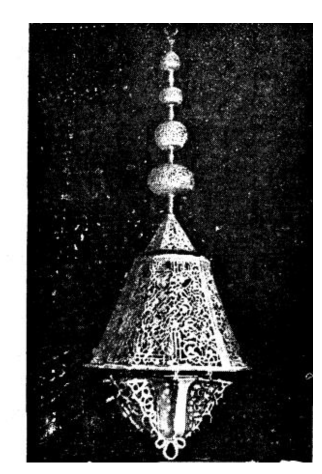
---

(١) كان جوذر هذا من الغثيان الصقالية وكان من المقربين إلى الحكم الثاني وممن سعوا في أن يولوا بعده أبي الوليد بدلاً من ابنه هشام.

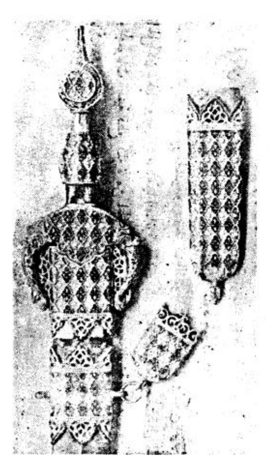
(٢) **Rèpertoire V, p ١٢١**

(٣) **Rèpertoire, XIII, p ٢٩٠**

ومرسية، ولكن لم تصل إلينا أسلحة أندلسية ترجع إلى ما قبل القرن التاسع الهجري (١٥م). ولعل أبدعها السيوف التي تنسب إلى أبي عبد الله مُحَمَّد الحادي عشر Bobádit من سلاطين بني نصر. ومنها سيف في متحف مدينة كاسل (شكل ٢٨٤). وقوام زخارفها رسوم دقيقة ن الفضة المخرمة فضلاً عن المينا الحمراء والزرقاء والبيضاء وعن الكتابات بالخط الكوفي أما في شمالي إفريقية فإن صناعة التحف المعدنية لم تصل إلى الازدهار الذي عرفته في سائر أنحاء العالم الإسلامي. فقد كان التكفيت نادراً وكانت التحف تزين بزخارف محفورة في معظم الأحيان وكانت رسومها بعيدة عن الدقة والإتقان، ومعظمها رسوم هندسية أو نباتية محرفة عن الطبيعة وتذكر برسوم التحف العادية التي نعرفها من عصر المماليك.



(شكل ٢٨٣) ثر يا من البرونز، من صناعة الأندلس سنة ٧٠٥هـ (١٣٠٥م)، ومحفوظة في متحف مدريد



(شكل ٢٨٤) سيف أندلسي من السيوف المنسوبة إلى أبي عبد الله مُحَمَّد الحادي عشر من سلاطين بني نصر في القرن التاسع الحجري (١٥م). ومحفوظ في متحف مدينة كاسل.

التحف المعدنية في الطراز العثماني

قل الإقبال على التحف المصنوعة من البرونز في الدولة العثمانية، كما انصرف الفنانون عن صناعة التكفيت بالفضة. وكان من المنتجات الفنية في هذا الميدان

ثريات وتتانير على النحو الذي عرفناه في عصر المماليك، فضلاً عن آنية من النحاس المزخرف بالمينا. ولكن أهم ما امتاز به الطراز العثماني في ميدان التحف المعدنية هو الأسلحة، التي عنى الفنانون بصناعتها من أجود أنواع الصلب وأقبلوا على زخرفتها برسوم الزهور والفروع النباتية من المينا أوبالرسوم المحفورة والمذهبة.

التحف المعدنية في الطراز الهندي الإسلامي

لم يكن للتحف المعدنية في الهند الإسلامية ماتمتاز به ميزة خاصة، اللهم إلا في الموضوعات الزخرفية ورسوم الزهور والنبات التي كان الفنانون الهنود يقبلون عليها بنوع خاص والتي نعرفها في هوامش الصور الهندية وفي زخارف المنسوجات والسجاد. ولكن الإقبال على الحلى كان عظيماً، ونبغ في صناعتها الفنانون الهنود بنوع خاص وقد وصلت إلى المتاحف والمجموعات الفنية قطع كثيرة من الحلي الهندية المصنوعة من الفضة والذهب والمرصعة بالأحجار الكريمة والمينا.

الزجاج والبلور

التحف الزجاجية في فجر الإسلام

عثر المنقبون عن الآثار في حفائر الفسطاط وسامرا والسوس والمدائن ومدينة الزهراء والري وساوه ونيسابور على مقادير وافرة من الأواني الزجاجية؛ ولكن معظمها مكسور، فالكامل منها لا يكاد يتجاوز قنينات صغيرة لعلها كانت تستعمل للعطر أو ما إلى ذلك من السوائل الغالية.

وقد اختص العالم السويدي الدكتور لام **Lamm** بدراسة الزجاج، فكتب المؤلف الذي ظهر عنه في مجموعة المؤلفات التي نشرها الألمان عن سامر، كما كتب عن الزجاج الذي عثرت عليه البعثة الفرنسية في السوس وعن مجموعات من الزجاج المحفوظ في المتاحف المختلفة، وذلك كله فضلاً عن مؤلفه الكبير عن الزجاج والبلور الصخري في الشرق الأدنى خلال العصور الوسطى، وقد ألم فيه بتاريخ التحف الزجاجية الإسلامية. أما ما عثر عليه الألمان من الزجاج في حفائرهم بأطلال المدائن (أكتيسيفون) فقد أشار إليها الدكتور رويتر **Reuther** والدكتور كونل في الرسالتين اللتين أصدرتهما متاحف الدولة في برلين عن هذه الحفائر.

ولكنا نأخذ على الدكتور لام في كل هذه الأبحاث أنه يبالغ في تقدير أقل العناصر الفنية شأناً للوصول إلى تحديد التاريخ الذي ينسب إليه كثير من التحف الزجاجية، فهو يظن أن في استطاعته نسبة بعض التحف إلى قرن بعينه أو إلى فترة واقعة بين قرنين أو ثلاثة، بينما الحق أننا لا نستطيع في كثير من الأحيان ان نطمئن إلى النتيجة التي يصل إليها. والواقع أننا حين ندرس المنتجات الزجاجية في فجر الإسلام يجب أن نتذكر أن الشرق الأدنى اشتهر منذ العصر الروماني بصناعة الأواني الزجاجية الجميلة، ولاسيما في مصر والشام، بل إن شهرة وادي النيل في هذا

المضمار ترجع إلى العصور القديمة. كما يجب أن نذكر أن الأساليب الفنية التي عرفها الشرق الأدنى في صناعة الزجاج قبل الإسلام ظلت سائدة فيه خلال القرون الأربعة الأولى بعد الهجرة وكان التطور في هذا الميدان أبطأ منه في غيره من ميادين الفن الإسلامي. وفضلاً عن ذلك فقد كان الإقبال على استعمال الزجاج في فجر الإسلام عظيماً وكانت الأساليب الفنية في هذا العصر مشتركة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة، فلسنا نستطيع أن ننسب بعض التحف الزجاجية إلى العراق دون مصر أو الشام أو إلى إيران دون أي إقليم إسلامي آخر، اللهم إلا إذا قام على صحة هذه النسبة دليل يمكن الاطمئنان إليه.

ومهما يكن من شيء ، فإن الزعامة في إنتاج التحف الزجاجية في فجر الإسلام كانت لمصر والشام. وكان صانعوا الزجاج في العراق يقلدون أشكال الأواني والأساليب الزخرفية في التحف الزجاجية التي كانت تنتجها أمهات المدن في سوريا وفلسطين مثل صور وأنطاكية وعكا والخليل ودمشق وحلب. وقد كتب الثعالبي المتوفى في القرن الخامس الهجري (١١م) أن المثل كان يضرب برقة الزجاج السوري ونقاوتة. ومن النصوص التاريخية التي جاء فيها ما يشهد بتقدم مدينة حلب في صناعة الزجاج حكاية في باب فضل القناعة من كتاب "جلستان" للشاعر الإيراني سعدي، تحدث فيها عن تاجر ثرثار أخبره أنه يستعد لرحلة سعيدة فسأله سعدي أين تكون تلك السفرة. وأجاب التاجر: "أريد أن أحمل الكبريت من إيران إلى الصين فقد سمعت أن له قيمة عظيمة فيها. ومن هناك آخذ الخزف الصيني إلى بلاد الروم، ثم أحمل الديباج الرومي إلى الهند والفولاذ الهندي إلى حلب. وآخذ الزجاج الحلبي إلى اليمن والأقمشة اليمنية إلى إيران".

وصفوة القول أن التحف الزجاجية العادية في فجر الإسلام كانت لا تختلف كثيراً عن التحف الزجاجية التي عرفتها الأقاليم الإسلامية قبل الفتح العربي، وأن أسهل أنواع التحف الزجاجية من حيث الدرس والتاريخ هي التي ظهرت بعد القرن الخامس الهجري (١١م) حين وصل الفنانون إلى أساليب جديدة ازدهر بعضها في

أقاليم معينة وفي فترات محدودة في التاريخ الإسلامي.

ولذلك كله كان الأفضل أن تدرس التحف الزجاجية في فجر الإسلام بحسب زخارفها وأساليب صناعتها. فهناك زجاج لا زخارف عليه، فلا يعنينا منه إلا أشكال الأواني المختلفة[١]. والملاحظ أنها أقل أناقة من أشكال الأواني في العصر الروماني. وهي مع ذلك متنوعة جداً.

أما الزجاج ذو الزخارف فأنواع شتى، بحسب الأساليب المتبعة في رسم زخارفه، فمنه نوع ذو ثنايا وضلوع. وكان الصناع يصلون إلى إنتاجه بوساطة نفخ الزجاج في قالبين، الواحد بعد الآخر. ومنه نوع ذو رسوم منفوخة في قالب. وكان القالب في العادة من قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب. وثمة قوالب من قطعة واحدة ولكن جزءها العلوي أعرض من جزئها السفلي بحيث يمكن الصانع أن يخرج الإناء الزجاجي من القالب وثمة قنينات نفخ جزؤها العلوي في قالب وجزؤها السلفي في قالب آخر ثم جمع الجزءان ليؤلفا إناء واحداً. وقوام الزخرفة في التحف الزجاجية ذوات الرسوم المنفوخة في القالب في فجر الإسلام الدوائر ذوات المركز الواحد والكتابات والرسوم الهندسية وزخارف أخرى تشبه أقراص العسل.



(شكل ٢٨٥) كأس من الزجاج، من صناعة مصر فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة. وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

---

(١) C. J Laram: Mittelalterliche Oláser und Steiaschnitarbtten aus dem Nahen Osten III, Pl. ١- ٤



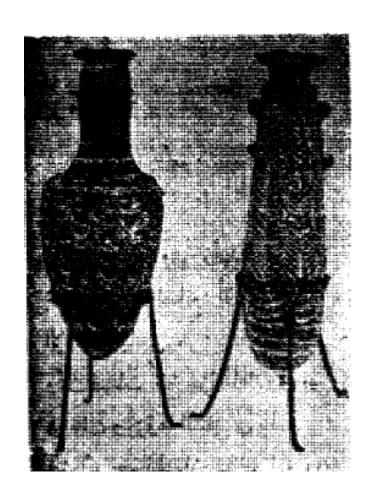
(شكل ٢٨٦)كأس من الزجاج الإسلامي في القرن الأول أو الثاني بعد الهجرة ، وكانت محفوظة في القسم الإسلامي بمتحف برلين



(شكل ٢٨٧) إناء صغير من الزجاج من صناعة الشرق الأدنى في فجر الإسلام وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ٢٨٨) قنينة من الزجاج فوق ظهر جمل. من صناعة مصر في فجر الإسلام. وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ٢٨٩) قنينتان من الزجاج من صناعة مصر أو الشام في فجر الإسلام. في متحف الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول

ومن الزجاج ذي الزخارف نوع ذو رسوم مختومة (شكلي ٢٨٥، ٢٨٦)، وآخر ذو رسوم مصنوعة بآلة كالملقط أو المنقاش[١]، وثالث ذو زخارف محفورة أو مقطوعة على الدولاب، ورابع ذو خيوط زجاجية وأقراص مضافة[٢] (شكل ٢٨٧). وقد يركب الإناء فوق تمثال حيوان أو طائر[٣] (شكل ٢٨٨) ومن هذا الزجاج ذي الزخارف نوع ذو خيوط مضافة ومضغوطة في سطح الإناء في رسوم متعرجة وملونة تكسب التحفة نوعاً من زخارف المرمر (شكل ٢٨٩). وهذا النوع قديم في الشرق الأدنى. وقد ظل معروفاً إلى القرن السابع الهجري[٤] (١٣م). ومنه نوع آخر ذو زخارف منقوشة في الزجاج "على البارد" أي لم تحرق فيه، وثمة زخارف مذهبة أو بالبريق المعدني[٥]. ويظن أن استعمال البريق المعدني في الزجاج عرف في مصر قبل الإسلام كما يظهر من انائين صغيرين في متحف فكتوريا وألبرت، يمكن أن تقرن

---

[١] المرجع نفسه، اللوحات ١٥– ١٩.

[٢] المرجع نفسه، اللوحات ٢٠– ٢٨.

[٣] المرجع نفسه، اللوحات ٢٠– ٢٣.

[٤] المرجع نفسه، اللوحات ٢٩– ٣٢.

[٥] المرجع نفسه، اللوحة ٣٤.

رسومهما برسوم المنسوجات القبطية[1]. ولكنا لا نطمئن إلى أن الزخارف الموجودة على بعض الأواني الزجاجية قبل الإسلام مرسومة بالبريق المعدني، على الرغم من أنها تشبهه في اللون.



(شكل ٢٩٠) ختم زجاجي باسم عبيد الله بن الحجحاب. مؤرخ من سنة ١١٠هـ (٧٢٩م).

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ومتحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول مجموعات طيبة من التحف الزجاجية التي ترجع إلى فجر الإسلام، كما أن بعض المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة في أوربا وأمريكا تضم من تلك التحف الزجاجية ما يمثل كثيراً من الأشكال والأساليب الفنية التي عرفها صناع الزجاج في القرون الخمسة الأولى بعد الهجرة. والطريف أن أشكال بعض هذه التحف من التنوع والإبداع بحيث تشمل معظم الأشكال التي نعرفها في التحف الزجاجية التي تخرجها المصانع في العصر الحاضر. والحق أن دراسة اللوحات، التي وضح بها الدكتور لام مؤلفه الكبير عن الزجاج الإسلامي تسفر عن ملاحظات طريفة في هذا الميدان.

ومن المصنوعات الزجاجية في فجر الإسلام أقراص زجاجية كانت تتخذ عيارات للوزن (شكل ٢٩٠) أو الكيل، فيطبع بها على الأواني لبيان أحجامها المختلفة[2].

---

(١) Butlen Islamic Pottery. Marriu: Lustre on Glass and Pottery

(٢) Lane- Poole: Cologue of Arabic glass Weights, British Museum. Rogers Bey: Glass as a Malerial for Standard Coiu Weights. F. Petrie: Glass Stampa and Weights.

وكثير منها بأسماء ولاة مصر وبأسماء الخلفاء الفاطميين. والمعروف أن الزجاج كان يستعمل بمصر في هذا الشأن خلال العصر الروماني.



(شكل ٢٩١) كأس من الزجاج من صناعة مصر أو الشام فيما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩- ١١م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

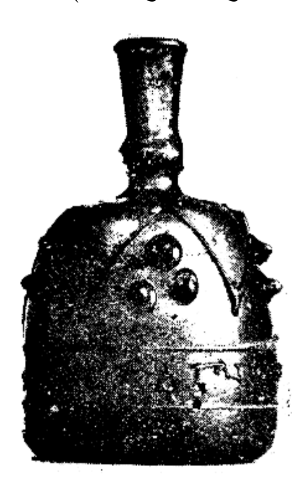
الزجاج والبلور الفاطمي في مصر والشام

تقدمت صناعة التحف الزجاجية في العصر الفاطمي تقدماً عظيماً، كان سبيلاً إلى بلوغها الذروة العليا في عصر المماليك، الذي صنعت فيه المشكايات المموهة بالمينا. وهي فخر صناعة الزجاج عند المسلمين على الإطلاق.

وقد جاء فيما كتبه ناصر خسرو عن رحلته في مصر بين عامي ٤٣٩ و ٤٤١هـ (١٠٤٦- ١٠٥٠م) أن البقالين والعطارين وبائعي الخردة كانوا يقدمون الأواني الزجاجية والخزفية والورق ليوضع فيها ما يبيعونه، فلم يكن لازماً أن يبحث المشتري عن شيء بضع فيه ما يبتاعه.

وكانت مراكز صناعة الزجاج في الفسطاط ومدينة الفيوم والأشمونين والشيخ عبادة والإسكندرية. وطبيعي أن زخرفة الزجاج في بداية العصر الفاطمي لم تكن تختلف كثيراً عن زخرفته في عصر الإخشيديين وأنها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمي. على أن هذا التطور كان في دقة الصنعة وإتقان الزخرفة وغناها أكثر مما كان في الأساليب الفنية أو الشكل، فإننا نرى في العصر الفاطمي ما كنا نراه قبله

من تزيين الأواني الزجاجية بالنفخ والضغط والخيوط الرفيعة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب الفنية (الأشكال ٢٩١و ٢٩٢و ٢٩٣).



(شكل ٢٩٢) قينية من الزجاج، من صناعة مصر أو الشام في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١– ١٢م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من سلطانية مصنوعة من الزجاج الأبيض اللبني وعليها زخارف عظيمة البروز، كان قوامها شريطاً فيه رسم تيوس متقابلة وفوقه كتابة بالخط الكوفي[١]. والراجح أن هذه القطعة ترجع إلى بداية العصر الفاطمي.

ومن التحف الزجاجية الفاطمية قماقم أو قنينات لها جسم كروي تماماً (شكل ٢٩٤) أو كروي ذو فصوص (شكل ٢٩٥) ورقبة اسطوانية طويلة وعليها زخارف هندسية أو حيوانات في جامات.

ومن التحف الزجاجية النادرة مقلمة في القرن السادس الهجري (١٢م) كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢٩٦). وهي من زجاج سميك يقلدون به البلور الصخري.

ولعل أبدع المنتجات الزجاجية الفاطمية وأعظمها قيمة من الناحية الفنية هي

---

(١) Wiet: Album du Musée Arabe pl. ٩٠

الزجاج المذهب والمزين بزخارف تبدو كالبريق المعدني. وكان الدكتور بتلر **Butler** أول من لفت النظر إلى هذا النوع من الزجاج وذلك في كتابه عن الخزف الإسلامي[١]؛ إذ أنه اعتمد على بعض قطع منه ليدعم نظريته في أن البريق المعدني كان معروفاً في مصر قبل الإسلام. وهي النظرية التي أيدها مارتن[٢] وجلوا[٣]. وقد وصلت إلينا بعض آنية كاملة من هذا النوع، ولكن مما يؤسف له أنها ليست واضحة الدلالة على أن رسومها بالبريق المعدني على نجوماً نرى في قطع مكسورة عثر عليها في حفائر الفسطاط وحفظت في دار الآثار العربية بالقاهرة أو تسربت إلى المتاحف والمجموعات الفنية الأخرى. وقد عثر في حفائر سامرا على بعض قطع من الزجاج عليها زخارف من فروع نباتية تبدو كأنها بالبريق المعدني، مما يحتمل معه أن استعمال البريق المعدني كان معروفاً في العراق في القرن الثالث الهجري.

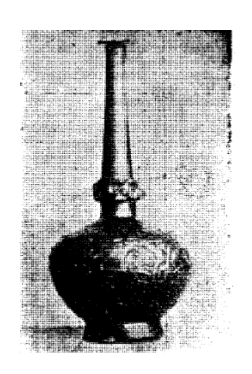


(شكل ٢٩٣) قنينة من الزجاج، من صناعة مصر في القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠-١١م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

(١) **A. Butler: Islamic Pottery**

(٢) **Martin: Lustre on Glass and Pottery**

(٣) **Gallois (in Burlington Magazine, Oel ١٩٢٨, P. ١٨٦)**



(شكل ٢٩٤) قمقم من الزجاج، من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ٢٩٥) قمقم من الزجاج، من صناعة مصر في القرن السادي الهجري (١٢م). في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول.

ومن الآنية الكاملة التي وصلت إلينا ويرجح أنها من صناعة مصر في العصر الفاطمي

ومن الآنية الكاملة التي وصلت إلينا ويرجح أنها من صناعة مصر في العصر الفاطمي إناء من الزجاج الأخضر، صغير على هيئة القلة[1]. وقوام زخرفته اشرطة أفقية وفروع نباتية منقوشة بلون بني يرجح أنه بالبريق المعدني. ومنها صحن من

---

[1] Kühnel: Islamische Kleinkunst p. ١٨٠ fig ١٤٨

الزجاج الأخضر في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال[1]، قوام زخرفته رسم وريدة في قاعه ورسم حرفي "كا" مكررين أربع عشرة مرة في حافته. والراجح أنه يرجع أيضاً إلى العصر الفاطمي. ومنها كذلك سلطانيتان صغيرتان في المتحف البريطاني[2]، قوام الزخرفة في كل منهما شريط من الفروع النباتية.

ومن أنواع الزجاج ذي البريق المعدني نوع أحمر عليه زخارف من رسوم طيور ووريقات تشبه ما نعرفه على الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي[3]. بل يقال إن هناك قطعة من هذا النوع عليها امضاء سعد[4]. والمشاهد أن القطع غير الممتازة من هذا النوع تتكون زخارفها من رسوم نباتية أو من أشرطة ورسوم هندسية، وكثيراً ما نرى هذه الرسوم الهندسية على قنينات مضلعة وبلون فضي[5].



(شكل ٢٩٦) مقلمة من الزجاج من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قاع إناء زجاجي أخضر اللون (رقم السجل

---

(١) Lamm: Mittelalterliche Gláser II, Pl. ٣٤ (٨)

(٢) المرجع نفسه، اللوحة رقم ٣٧ (٩– ١٠).

(٣) المرجع نفسه، اللوحات رقم ٤٠– ٤٥

(٤) Migeon: Manuel II p ١١٨

(٥) Lamm: Mlttelalterliche Gláser II pl. ٤٠ (١٠- ١١)

٨١٦٧) قطره خمسة سنتيمترات ونصف وعليه بالبريق المعدني خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ، لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفي. ونص هذه الكتابة: "عمل عباس بن نصير بن أبي يوسف بن جرير من سعيد التلاوي[١]"

ومن التحف الزجاجية المشهورة أقداح يسميها الغربيون كؤوس القديسة هدويج Hedwigsglass وهي مصنوعة من الزجاج السميك الثقيل ذي الزخارف المقطوعة والمضغوطة والأصل في هذه التسمية أن كأسين من هذا النوع كانتا في حيازة القديسة هدويج الألمانية والمتوفاة سنة ١٢٤٣م. وفي هيئتها العامة، تشبه شكل الدلو والسطل وبأن دائر قاعدتها بارز إلى الخارج، وبأن سطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها حتى أنه من العسير تتميز الأرضية من الموضوعات الزخرفية. وتتألف هذه الزخارف من أسود وطيور ناشرة أجنحتها وأشجار خلد ومراوح نخيلية. وعلى إحدى هذه الكؤوس رسم هلال وعدد من النجوم كأنها رنك، كما أن على بعضها رسم ترسة غريبة تشبه شكل العين[٢]

والمعروف من كؤوس القديسة هدويج نحو عشر تحف، أهمها موجود في كاتدرائية مدينة مندن Minden بمقاطعة بروسيا، وفي كاتدرائية كراكاو ببولنده وفي متحف امستردام Rjiksmusem وفي المتحف الألماني بمدينة تونبرج وفي متحفي غوطا وبرزلاو وفي كاتدرائية هاروشتاد بمقاطعة بروسيا. وقد كان الاختلاف كبيراً بين مؤرخي الفنون على تحديد الإقليم الذي صنعت فيه هذه الكؤوس، فنسبها بعضهم إلى بوهيميا وإلى أقاليم المانية أخرى، كما نسبها معظمهم إلى مصر في القرن السادس الهجري (١٢م). وقد كشفت قنينة زجاجية من العصر الفاطمي، وهي محفوظة الآن في متحف بناكي بأثينا، وعليها زخارف تشبه زخارف كؤوس القديسة هدويج وترجح نسبة هذه الكؤوس إلى مصر. وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على

---

(١) Rèpertoire VI p. ٧٦.

(٢) Lamm: Mitteaiterliche Gláser II pl.٦٥.

ما كان لديها من تلك الكؤوس عند زيارتها للحج في الأماكن المقدسة لفلسطين.

والظاهر أن كؤس القديسة هدويج كانت من التحف الزجاجية التي تحل محل الأواني المصنوعة من البلور لأنها أقل نفقة منها، ولكنها تشبهها في الزخارف إلى حد كبير، وهذا يؤيد أن هذه الكؤوس من المنتجات المصرية.



(شكل ٢٩٧) إحدى الكوؤس الزجاجية المعروفة باسم كؤوس القديسة هدويج. من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م) ومحفوظة في متحف امستردام

أما البلور فقد أقبل عليه القوم لأنه أصلب من الزجاج العادي وألطف منظراً، واتخذوا منه آنية اعتقدوا أن للشرب فيها فوائد. وازدهرت صناعة الأواني البلورية في العصر الفاطمي بوجه خاص. وكانت موضع إعجاب الرحالة الإيراني ناصر خسرو، فسجل في حديث رحلته أن الأواني البلورية التي رآها في سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو كانت غاية في الجمال والأبداع. وذكر في هذه المناسبة أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمن وجيز. ثم جيء ببعضه من إقليم البحر الأحمر، وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربي وأشف. ومن المحتمل أن التوفيق إلى استعمال البلور الصخري من مصر نفسها كان سبباً في انخفاض ثمنه وإنتاج التحف الكثيرة منه، حتى استطاع الخلفاء والوزراء وعلية القوم في العصر الفاطمي أن يجمعوا منها المقادير الكبيرة التي جاءت الإشارة إليها في كتب التاريخ والأدب.



(شكل ٢٩٨) إبريق من البلور الصخري من صناعة مصر في بداية العصر الفاطمي ومحفوظ في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية،

ومعظم ما نعرفه من التحف الإسلامية المصنوعة من البلور محفوظة في كنائس الغرب ومتاحفه ولعل السر في الحرص عليه وبقائه إلى الآن أن البلور الصخري كان يعتبر رمزاً للنقاء الروحي نظراً لشفوفه ونقاوته، فكان الغربيون يحفظون فيه بعض المخلفات المقدسة. وفي مجموعة هراري بدار الآثار العربية بعض تحف صغيرة من البلور الصخري، من بينها قنينات صغيرة، بعضها له عدة أضلاع ومن بينها قطع للعبة الشطرنج كما أن من بينها تحفا صغيرة لسنا نعرف حقيقة استعمالها[١].

وليس تحديد التاريخ الذي ترجع إليه التحف المصنوعة من البلور الصخري أمراً يسيراً، فبعض تلك التحف يرجع إلى ما قبل العصر الفاطمي، وقد يكون من مصر في العصر البيزنطي[٢] أو من بيزنطة نفسها[٣] أو من إيران[٤] أو من العراق أو مصر في القرن الثالث الهجري[٥] (٩م).

---

[١] Lamm: Mittelalterliche Gläser II pl. ٧٤, ٧٨

[٢] المرجع نفسه، اللوحة ٦٤ (١).

[٣] المرجع نفسه، اللوحة ٦٤ (٢)

[٤] المرجع نفسه، اللوحة ٦٤ (٣)

[٥] المرجع نفسه، اللوحة ٦٤ (١٢)

أما سائر التحف البلورية فإننا نعرف اثنتين منها، على كل منهما كتابة تحدد تاريخها: الأولى إبريق على هيئة الكمثري، محفوظ في كنوز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية (شكل ٢٩٨). وقوام الزخرفة المقطوعة في هذا الإبريق رسم أسدين بينهما شجرة الخلد، وعلى المقبض تمثال خروف صغير. وبين رقبة الإبريق وبدنه شريط من الكتابة الكوفية نصها: "بركة من الله للإمام العزيز بالله"

والتحفة الثانية المؤرخة حلقة من البلور على شكل هلال في المتحف الجرماني بمدينة نورتبرج بألمانيا[١]، وعليها، بالخط الكوفي، العبارة الآتية: "لله الدين كله الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين"[٢]

وفي كاتدرائية مدينة فرمو **Fermo** بإيطاليا أبريق من البلور الصخري، رقبته مفقودة وعلى بدنه زخرفة من طائرين متواجهين، بينهما فروع نباتية غاية في الدقة[٣]، وفوق ذلك شريط من الكتابة الكوفية، نصها: "بركة وسرور بالسيد الملك المنصور". ولا يمكن أن يكون المقصود هنا الخليفة الحاكم بأمر الله أبو علي المنصور أو الخليفة الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور، كما يظن الدكتور لام **Lamm**، فأن لقب السيد الملك يشير إلى الوزراء في آخر العصر الفاطمي.

ومما يساعد في بعض الأحيان في تقدير التاريخ الذي صنعت فيه التحف البلورية الإسلامية المحفوظة في كنائس أوربا ومتاحفها أن بعضها مركب على قطع أخرى معظمها من المعادن النفيسة المصنوعة في أوربا والتي يمكن معرفة تاريخها بطرازها الفني أو بما تتصل به من حوادث[٤].

---

[١] المرجع نفسه، اللوحة ٧٥ (٢١)

[٢] المرجع نفسه اللوحة ٦٧ (٧)

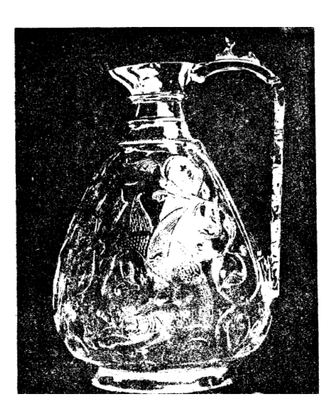
[٣] المرجع نفسه ج ١ ص ١٩٥ (٧)

[٤] المرجع نفسه ج١، اللوحات ٦٨- ٧٥



(شكل ٢٩٩) إبريق من البلور الصخري. من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م).
ومحفوظ في متحف اللوفر

والملاحظ في التحف المصنوعة من البلور الصخري أن أقدمها تكون زخارفه تامة البروز وقطعها في البدن ظاهراً، بينما نرى في التحف التي ترجع إلى نهاية العصر الفاطمي أن يزور الزخارف بسيط ولا يكاد يفصلها تماماً عن بدن التحفة أو أرضية الرسم. وعلى كل حال فإن ما وصل إلينا من هذه التحف متنوع الأشكال والأحجام، من أباريق على هيئة الكمثري إلى فناجين وصحون وقنينات وكؤوس وعلب وقطع شطرنج وغير ذلك.



(شكل ٣٠٠) إبريق من البلور الصخري. من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١م)
ومحفوظ في متحف فكتوريا وألبرت

أما الأباريق فمنها واحد في متحف اللوفر، أصله من كاتدرائية سان دني **Saint Denis** وارتفاعه واحد وعشرون سنتيمتراً وعليه زخرفة من شجرة فيها مراوح نخيلية يحف بها من الجانبين رسم ببغاء (شكل ٢٩٩). وفوق هذه الزخرفة كتابة دعائية بالخط الكوفي ويظن أن هذه التحفة كانت هدية من روجر الثاني ملك صقلية إلى الكونت تيبولت **Thibault de Champagne** وأن هذا النبيل قدمها هدية إلى الأب سوجر المتوفى سنة ١١٥١م. والراجح أنها ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م).

وفي متحف فكتوريا وألبرت إبريق آخر من هذا النوع، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمتراً ونصف، وقوام زخرفته مجموعتان من الحيوان تتألف كل منهما من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه (شكل ٣٠٠).

وفي قصر بتي **Palazzo Pitti** بفلورنسة إبريق ثالث من هذا النوع وتتألف زخرفته من رسم بجعتين، بينهما فرع نباتي متقن وفوقهما كتابة دعائية بالخط الكوفي[1]. وفي متحف الأرميتاج إبريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول عنقه القصير شريط، وبه زخرفة من فرع نباتي دائر، وأما بدنه فعليه رسم أربعة أسود، كل اثنين منها متواجهان[2]. وثمة أباريق أخرى، معظمها له مقبض مستقيم وفي أعلاه تمثال صغير لحيوان أو طائر ليرتكز عليه الإبهام عند مسك الإبريق، والبدن مزين بزخارف مقطوعة، قوامها حيوانات أو طيور أو فروع نباتية مرسومة في بعض الأحيان بأسلوب قد يجعل على الشك في صحة نسبتها إلى الفن الإسلامي ويجعلنا نرجح أنه صنع في الغرب تقليداً للنماذج التي لا شك في صحة نسبتها إلى الشرق.

ومن أهم الأنواع الأخرى التي نعرفها من التحف البلورية قنينات ذوات جسم

---

[1] المرجع نفسه ج ٢ اللوحة ٦٦.

[2] المرجع نفسه، اللوحة ٦٧ (٥)

كروي ورقبة اسطوانية[1]. كما أن هناك بعض كؤوس أو قنينات اسطوانية الشكل، بينها ماله رقبة ومالا رقبة له. أما زخرفها فمن فروع نباتية. ومن أبدعها واحدة في كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية، لها رقبة ضيقة وعليها كتابة دعائية[2]. ويزعم القوم أنها تحتوي على نقط من دم السيد المسيح عليه السلام.

وفي بعض المتاحف والمجموعات الأثرية أباريق من البلور الصخري، بدنها على هيئة كمثري ولكنه ذو فصوص. ومنها واحد في متحف تاريخ الفنون في فينا، له مقبضان جميلان (شكل ٣٠١). ويقال إنه كان من جهاز الأميرة الأسبانية ماريا تيريا، الزوجة الأولى للقيصر ليوبولد الأول، وقد توفيت سنة ١٦٧٣م. والراجح أن هذه التحفة الفاطمية ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م).

أما قطع الشطرنج فأهمها في مجموعة الكونتس دي بهاج **Contesse de Bèhague** في باريس[3].



(شكل ٣٠١) إناء من البلور الصخري من صناعة مصر في القرن الخامس أو السادس الهجري (١١– ١٢م) وكان محفوظاً بمتحف تاريخ الفنون في فينا

---

[1] المرجع نفسه، اللوحة ٦٧ (١١و ١٢و ١٣)

[2] المرجع نفسه، اللوحة ٦٩.

[3] المرجع نفسه، اللوحة ٧٧.

الزجاج المذهب والمموه بالمينا في مصر والشام في عصري الأيوبيين والمماليك

بلغت صناعة التحف الزجاجية الإسلامية أوج عزها في مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة (١٢- ١٥م) برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك. وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة والمموهة بالمينا. وطبيعي أن أصول هذه الأساليب الفنية الجديدة ترجع إلى عصر سابق لهذا الزمن الذي بدت فيه كاملة النمو. فالراجح أن هذه الأصول ترجع إلى العصر الفاطمي حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالألوان التي تبدو كأنها البريق المعدني في بعض الحالات، ولاشك في أنها بالبريق المعدني نفسه في حالات أخرى.

وكانت الزعامة في إنتاج هذا الزجاج ذي الزخارف المموهة بالمينا للشام ومصر، وإن تكن صناعته قد عرفت في إيران والعراق. وقد عثر في مدينة الرقة على قطع مكسورة من هذا الزجاج فنسبت إلى هذه المدينة طائفة من التحف الزجاجية المموهة بالمينا فيما بين الجزء الأخير من القرن السادس والجزء الأكبر من القرن السابع الهجري _١٢- ١٣م) ومعظمها كؤوس مفرطحة من أعلاها. ولعل أشهرها الكأس المنسوبة إلى شارلمان والمحفوظة في متحف شارتز[١] **Chartres**. وارتفاعها أربعة عشر سنتيمتراً وقوام زخرفها شريط من عبارة دعائية وآخر من فروع نباتية، بينهما منطقة من أشكال هندسية مختلفة ومتشابكة ومملوءة بحبيبات بيضاء وزرقاء. والراجح أن هذه الكأس ترجع إلى نهاية القرن السادس الهجري (١٢م). وطبيعي أنه لا أساس للقصة التي تزعم أن الإمبراطور شارلمان أهدى هذه الكأس لإحدى الكنائس الفرنسية، حيث كانت محفوظة إلى سنة ١٧٩٨.

ومن الكؤوس المنسوبة إلى الرقة، والتي ترجع أيضاً إلى نهاية القرن السادس كأس

---

[١] المرجع نفسه، اللوحة ٩٦ (٣)

في متحف مدينة دواي Douai تعرف باسم "كأس القسس الثمانية" لأن سيدة وقفت بعض المال مع هذه الكأس على كنيسة تلك المدينة في القرن الرابع عشر الميلادي للانفاق على ثمانية قسس يشربون منها مرة في السنة إحياء لذكراها. وقوام الزخرفة في هذا الكأس شريطان من الكتابة بينهما منطقة فيها دوائر وأشكال هندسية مملوءة بالحبيبات البيضاء والزرقاء[1]. والواقع أن هذه الحبيبات من أهم مميزات هذا الزجاج المنسوب إلى الرقة. كما أن من مميزاته أيضاً سمك الخطوط التي تؤلف رسومه المختلفة. وكتاباته بخط النسخ وقد نجد عليه رسوم طيور ورسوم آدمية، ولكنها أقل دقة من الرسوم التي نراها على الزجاج المنسوب إلى مدن الشام (شكل ٣٠٢).



(شكل ٣٠٢) أكواب من الزجاج سموه بالمينا، من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (١٣م)
وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وثمة مجموعات من الزجاج المموه بالمينا نسبها الدكتور لام إلى الفسطاط أو حلب أو دمشق، ولكنا لا نطمئن إلى هذه النسبة ولا نجد من الأدلة ما يكفي لنسبة بعض هذه التحف الزجاجية إلى مدينة بعينها من مدن الشام أو مصر.

ومهما يكن من الأمر فقد أقبل صناع الزجاج الفاخر في القرن السابع الهجري

---

[1] المرجع نفسه، اللوحة ٩٦ (١)

على استعمال الرسوم الآدمية في زخارفهم وكانوا يضعونها في أشرطة مختلفة العرض أو في مناطق مستطيلة أو دائرية.



(شكل ٣٠٣) قنينة من الزجاج المموه بالمينا، من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (١٣م).
وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن أمثلة ذلك قنينة أو دورق من الزجاج المموه بالمينا كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٣٠٣). وارتفاع هذه التحفة ثمانية وعشرون سنتيمتراً ومحيطها تسعة وخمسون عليها تذهيب كبير لا يزال حافظاً لبهائه ورونقه. والمينا متعددة الألوان ففيها الأحمر والأبيض والأخضر والبني والأصفر. أما قوام الزخرفة فعصابة من الكتابة بخط الثلث على رقبة القنينة، لونها أزرق وتقوم على فروع نباتية متعددة الألوان. وتحت هذه العصابة شريط من الزخارف المجدولة. وعلى بدن القنينة منطقة عريضة فيها رسم اثني عشر فارساً من لاعبي الصوالجة وحول رؤوسهم هالات. وفوق هذه المنطقة إفريز من رسوم حيوانات تجري: أرانب وكلاب وغزلان ودب. ويفصل بعضها عن بعض ثلاث وريدات ذوات خمسة فصوص. وفوق هذا الإفريز رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة تعلوها رسوم ثلاث بطات. وفي الجزء السفلي من بدن القنينة عصابة من زخرفة مجدولة. وزجاج هذه التحفة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط. أما المينا فقد أصاب الفنان في استعمالها قسطاً وافراً من التوفيق. وترجع إلى القرن السابع الهجري (١٣م) ولعلها من صناعة دمشق أو حلب.

ومن أمثلته أيضاً قنينة أو دورق في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال، ارتفاعها أربعون سنتيمتراً. وقوام الزخرفة في هذه التحفة طيور وموضوعات نباتية في أسلوب صيني ظاهر. وعلى بدنها ثلاث جامات كبيرة تضم رسوم طرب وموسيقى (شكل ٣٠٤). والمينا متعددة الألوان من ذهبي وأزرق وأبيض. ويظن أن مثل هذه الأواني ذات الرسوم المتأثرة بالأساليب الفنية الصينية كانت تصنع لتصدر إلى بلاد الصين ولاسيما أن عدداً وافراً منها قد وجد في تلك البلاد. والراجح أنها من صناعة الشام في نهاية القرن السابع أو بداية الثامن بعد الهجرة (١٣– ١٤م).



(شكل ٣٠٤) قنينة من الزجاج المموه بالمينا، من بلاد الجزيرة في القرن السابع أو الثامن الهجري (١٣– ١٤م). في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قنينة من الزجاج المموه بالمينا باسم الملك الناصر صلاح الدين سلطان دمشق وحلب المتوفي سنة ٦٥٨هـ (١٢٦٠م). وعلى بدنها ثلاث جامات مزينة بفروع نباتية[١].

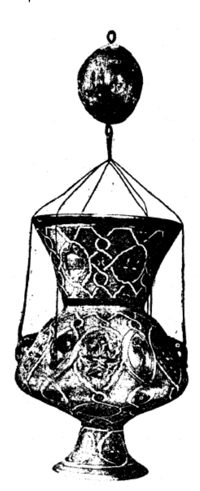
ولا ريب في أن أبدع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون يتجلى في المشكايات المموهة بالمينا. وفي دار الآثار العربية بالقاهرة أكبر مجموعة معروفة من هذه التحف

---

(١) Wiet: Lampes Pl I, Wiet: Album pl. ٩١

النفيسة، التي لا يزيد المعروف منها الآن عن ثلاثمائة مشكاة كاملة في العالم كله. وتليها في عظم الشأن المجموعة المحفوظة في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك.

وهذه المشكايات أغطية مصابيح، إذ لم تكن تضاء بوضع الزيت والفتيل فيها مباشرة، بل كانا يوضعان في مسرجة (قراية) تثبت بسلوك في حافة المشكاة. وكان لكل مشكاة مقابض بارزة أو آذان تشبك فيها ثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس الأصفر. تجمع كلما عند كرة مستديرة أو بيضية وتبدأ عند هذه الكرة السلسلة التي تعلق بها المشكاة في السقف (شكل ٣٠٥). وكانت تلك الكرات البيضية أو التامة التكوير تتخذ من الزجاج المدهون بالمينا كالمشكايات نفسها أو من القاشاني أو بيض النعام. ورقبة المشكاة على شكل قمع، أما بدنها فمنتفخ ينسحب إلى أسفل وينتهي بقاعدة تقوم عليها المشكاة إذا لم تعلق.



(شكل ٣٠٥) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وزجاج المشكايات أبيض مائل إلى الصفرة أو الخضرة. ونرى به فقاعات هواء صغيرة لا تصل إلى حد تشويهه، ولاسيما أنها من العيوب العامة في الزجاج المصنوع في الشرق. أما المينا التي يدهن بها زجاج المشكايات فحمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء

ووردية اللون. وقوام الزخارف أشرطة فيها كتابات، ومناطق أو جامات فيها رنوك الأمراء أو شاراتهم، فضلاً عن أسماء بعضهم وألقابهم كما أن فيها أحياناً رسوم موضوعات نباتية وهندسية، وفي بعض الأحيان رسوم طيور. أما الكتابات فمعظمها آيات قرآنية كريمة أو عبارات تاريخية أو دعائية مكتوبة بخط النسخ المملوكي. ومن أمثلتها {اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ} [النور:٣٥] و{إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ} [التوبة: ١٨] و"عز لمولانا السلطان الملك الظاهر أبو سعيد نصر الله" و "عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين حسن ابن محمد عز نصره" والملاحظ أن الغلطات الخطية شائعة في كتابات المشكايات، مما لم يكن منتظراً في مثل تلك التحف النفيسة.



(شكل ٣٠٦) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا، من مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وبعض المشكايات ذو ثروة زخرفية عجيبة تتجلى في الرسوم النباتية التي تغطى السطح كله أو جزءاً كبيراً منه والتي تبين فيها رسوم الوريدات وزهرة اللوتس والزنبق وعود الصليب وغيرها من الزهور المرسومة بالألوان المختلفة وعلى أرضية مذهبة في

بعض الأحيان (شكل ٣٠٦)، وذلك فضلاً عن رسوم الطيور الصغيرة ورنوك الأمراء ثم الفروع النباتية والخطوط المتشابكة (شكل ٣٠٧)

وجل هذه المشكايات المدهونة بالمينا ترجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤م). ولكنا نعرف أربعاً منها يمكن نسبتها إلى القرن السابع الهجري (١٣م). الأولى مشكاة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك[1]، وهي باسم الأمير عيد كين البندقداري المتوفي سنة ٦٨٤هـ (١٢٨٥- ١٢٨٦م)، والثانية في دار الآثار العربية بالقاهرة، وهي باسم السلطان الملك الأشرف خليل المتوفي سنة ٦٩٣هـ (١٢٩٣- ١٢٩٤م). وعليها كتابة نصها: "مما عمل برسم التربة المباركة السلطانية الملكية الأشرفية الصلاحية تغمد الله ساكنها بالرحمة والرضوان". وتدل هذه الكتابة على أنها صنعت بعد وفاة السلطان، ولكن زخارف هذه المشكاة وأسلوب صناعتها في هيئتها العامة (شكل ٣٠٨) تختلف عن المشكايات المصنوعة في القرن الثامن الهجري (١٤م) مما يجعلنا نرجح أنها صنعت قبل نهاية القرن السابع الهجري (١٣م).



(شكل ٣٠٧) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

---

(1) Dimand: Haudbook fig ١٥٦



(شكل ٣٠٨) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا، باسم السلطان الملك الأشرف خليل. من صناعة مصر أو الشام في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م). ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما المشكاة الثالثة فبيضية الشكل. وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر[١]. والحق أنها ليست تماماً من المجموعة التي نتحدث عنها الآن؛ لأنها باسم الاشرف عمر، من سلاطين بني رسول في اليمن. وقد توفى سنة ٦٩٦هـ (١٢٩٧م) والمشكاة الرابعة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وعليها الكتابة الآتية: "عز لمولانا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين مُحَمَّد عز نصره" وقد وجدت في مدرسة السلطان الملك الناصر مُحَمَّد التي ترجع آخر كتابة تاريخية فيها إلى سنة ٦٩٨هـ (١٢٩٨–١٢٩٩م)، مما يحملنا على نسبة هذه التحفة (شكل ٣٠٩) إلى نهاية القرن السابع أو بداية الثامن بعد الهجرة.

وهناك مشكايات تنسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥م). ومنها مشكاة في مجموعة روبرت دي روتشيلد باسم السلطان المملوكي المؤيد شيخ[٢] وأخرى باسم هذا

---

[١] Migeon: Maunel II fig ٢٦٩

[٢] Lamm: Mittelalterlicte Gláser II pl. ١٩٢٥

السلطان كانت في دير مار انطونيوس بمصر[1]، ونقلت إلى دار الآثار العربية بالقاهرة. ومنها مشكاة أخرى في في دار الآثار العربية أيضاً، باسم الأمير قاني باي الحركسي[2] المتوفي سنة ٨٤٥هـ (١٤٤٢م).

وقد اختلف مؤرخو الفنون الإسلامية في تحديد الإقليم الذي صنعت فيه المشكايات، فذهب فريق منهم إلى أنها صنعت في الشام، وقال آخرون إنها صنعت في مصر. واحتج الفريق الأول بأن الشام كانت لها في العصور الوسطى مكانه سامية في صناعة الزجاج، وبأن صور وحلب ودمشق وأنطاكية ذاع صيتها في إنتاج التحف الزجاجية، وبأننا إذا نسبنا المشكايات المذكورة إلى الشام استطعنا أن نفسر ما نراه من أن معظمها يرجع إلى القرن الثامن الهجري، فإننا نستطيع حينئذ أن ننسب ذلك إلى غروات المغول واستيلاء تيمورلك على دمشق سنة ٨٠٣هـ (١٤٠٠م)، إذ المعروف أنه نقل إلى عاصمته سمرقند مهرة صناع الزجاج في الشام. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب هذا الرأي ينسبون ندرة المشكايات المعروفة من القرن السابع الهجري (١٣م) إلى صعوبة المواصلات بين الشام ومصر في ذلك الحين، بسبب الحروب الصليبية.



(شكل ٣٠٩) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا، باسم السلطان الملك الناصر محمَّد. من صناعة مصر أو الشام في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

[1] Wlet: Lampes et boutellles en verre èmaillè p ١٦٠ (No ١٦٦)

[2] المرجع نفسه ص ٩٧.

أما الذين ينسبون المشكايات الزجاجية المملوكة إلى مصر، فيقولون إن صناعة الزجاج ازدهرت في وادي النيل منذ العصور القديمة وإن مصر كانت مركز امبراطورية المماليك والمعقول أنهم عملوا على أن تزدهر فيها صناعة المشكايات المموهة بالمينا، اقتصاداً في النفقات وتجنباً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل هذه التحف. والمشاهد فضلاً عن ذلك أن زخارف المشكايات تشبه كثيراً من الزخارف التي ذاع استعمالها في عصر المماليك على العمائر والتحف المصرية. وقد لوحظ ذلك بوجه خاص في بعض المشكايات المنسوبة إلى السلطان حسن المزيغة بزخارف تشبه الزخارف المرسومة على رخام تربته. أضف إلى ذلك أن ثمة بعض مشكايات صنعت في القرن التاسع الهجري أي بعد إغارة تيمورلنك على الشام، ومن الراجح إذن أنها صنعت في مصر.

وفي رأينا أن مصر والشام كانتا في عصر المماليك- كما كانتا في معظم عصور التاريخ- جزئين من حكومة واحدة، وأن كلا القطرين الشقيقين كانت له منذ العصور القديمة شهرة واسعة في إنتاج التحف الزجاجية وأننا لا نرى سبباً لأن تتركز صناعة المشكايات في مصر دون الشام أو العكس، ولاسيما أن هذه التحف النفيسة والباهظة النفقات كانت سهلة الكسر. فالراجح إذن أن صناعة المشكايات الزجاجية ازدهرت في البلدين معاً، وأن كليهما كان يصنع ما يحتاج إليه من هذه التحف. ولعل السبب في قلة ما وصل إلينا منها أنها سريعة الكسر وأن الذي صنع منها كان محدوداً بسبب ما يتطلبه من نفقات باهظة.

ومهما يكن من الأمر فقد لوحظ أن أبدع المشكايات الزجاجية وأدقها صنعة وأبدعها زخرفة ما ينسب إلى منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م) وأن الضعف دب في صناعتها منذ نهاية القرن الثامن وأن ما ينسب منها إلى القرن التاسع (١٥م) فقد قسطاً وافراً من دقة الصناعة وجمال الرونق.

وكان على بعض المشكايات اسم الصانع. ففي دار الآثار العربية بالقاهرة مشكاة على رقبتها العبارة الآتية بخط النسخ المملوكي: "مما عمل يرسم الجامع

المعمور بذكر الله تعالى، وقف المقر العالي السيفي الماس أمير حاجب[1] الملكي الناصري". والمعروف أن الجامع المذكور شيد على يد الأمير ألماس سنة ٧٣٠هـ (١٣٢٩- ١٣٣٠م). وعلى قاعدة هذه المشكاة عبارة أخرى بخط النسخ المملوكي، نصها: "عمل العبد الفقير علي بن مُحَّد امكي (الرمكي؟) غفر الله (له؟)"[2]. وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك مشكاة أخرى باسم الأمير سيف الدين قوصون في سنة ٧٣٠هـ أيضاً، وعليها إمضاء صانعها: علي بن مُحَّد (أو محمود) الرمكي" وأكبر الظن أنه الفنان الذي صنع مشكاة "ألماس" بدار الآثار العربية.

بقي أن نشير إلى مشكاة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة، على بدنها كتابة نصها: "عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباي خلد الله ملكه" وتختلف هذه المشكاة (شكل ٣١٠) عن سائر المشكايات المملوكية المعروفة؛ فإنها مائلة إلى البياض، فضلاً عن أن المينا عليها قليلة اللمعان وأن زخارفها، ولاسيما نبات الأكانتس أو شوكة اليهود، تبدو عليها مسحة غريبة تبعدها عن الطابع الإسلامي، وأن خط كتابتها يبدو كأنه بيد أجنبية تميل بقوائم الحروف إلى اليمين والراجح أن هذه المشكاة لم تصنع في مصر، فإن زخارفها تشبه الزخارف التي أقبل عليها الفنانون الإيطاليون في عصر النهضة. والواقع أن ثمة بعض نصوص تاريخية تشير إلى أن المدن الإيطالية كانت تصدر التحف الزجاجية إلى الشرق الأدنى في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي. وربما كان ذلك من الأسباب التي قضت حينئذ على صناعة التحف الزجاجية المموهة بالمينا في مصر والشام.

---

[1] هو بمثابة كبير الأمناء. وكان يسمي أمير حاجب، ثم سمي أمير حاجب الحجاب. أما وظيفته فكانت تسمي ديوان الحجرية الكبرى.

[2] Wiet: Lampes pl. VIII



(شكل ٣١٠) مشكاة من الزجاج المموه ، من صناعة البندقية في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م). ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

على أن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يظنون أن مشكاة قايتباي، التي أشرنا إليها، ربما كانت من صناعة الأندلس. ولكننا لا نرجح هذا الرأي، بسم الطابع العربي الطابع في تلك المشكاة، ولأننا نعرف ازدهار صناعة الزجاج في المدن الإيطالية، ولاسيما مورنو **Murano** من أعمال مدينة البندقية، وقل إليها صناعة الزجاج فنانون بيزنطيون منذ الحروب الصليبية، ثم ذاع صيتها في هذا المبدي منذ القرن الثالث عشر الميلادي، وأقبلت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر على اقتباس كثير من الأساليب الشرقية في صناعة الزجاج وزخرفته وطلائه بالميناء.



(شكل ٣١١) إناء من الزجاج المموه بالمينا، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظ في مجموعة الأمير يوسف كمال



(شكل ٣١٢) قنينة من الزجاج بالمموه بالميناء من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٣١٣) قنينة من الزجاج المموه بالمينا. محفوظة بمتحف اللوفر. من صناعة مصر أو الشام في القرن ٨هـ (١٤م)

ولم تكن العناية في هذه الصناعة خلال القرن الثامن الهجري وقفاً على المشكايات، فقد وصلت إلينا تحف أخرى من كؤوس وقنينات وآنية جميلة الشكل وبديعة الزخرفة. ومن أمثلة ذلك زهرية كبيرة لها أذنان وعليها رسوم دقيقة بالمينا الحمراء وكتابة بحروف زرقاء على أرضية من فروع نباتية مضاء (شكل ٣١١)؛ وهي في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال. ومن أمثلته أيضاً منة في دار الآثار العربية

بالقاهرة (شكل ٣١٢)، على بدنها ثلاث وريدات تضم كل من زهره بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمم والصفراء والخضراء مرسومة على أرض من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات. وفي متحف اللوفر قنينة (شكل ٣١٣) نرى بين زخارفها رسوم حيوانات خرافية صينية ورسوم فروع نباتية وزهور مفتحة فضلاً عن كتابة باسم أمير من أمراء أحد السلاطين المماليك في القرن الثامن الهجري (١٤م). وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك سلطانية أو كأس على قاعدة مرتفعة (شكل ٣١٤)، يظن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أنها تقليد في العصر الحديث[١]. ولم تتح لنا رؤيتها حتى نجزم بشيء في هذا الصدد. ومهما يكن من شيء فإن من بين زخارفها المموهة بالمينا رسوم طيور وفروع نباتية وزهور.

القمريات أو الشمسيات

استعمل الزجاج على يد المسلمين، ولاسيما في مصر، فيما يسمونه القماري والشمسيات. والقمرية أو الشمسية نافذة صغيرة من الجص المفرغ، تسد فتحاته بزجاج ملون وتؤلف هذه الفتحات زخارف إسلامية من فروع نباتية أو رسوم معمارية أو كتابات، ولعل أهم المقصود بهذه النوافذ الجصية تخفيف حدة الضوء[٢]. ومن أقدم المعروف منها شباك محفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة وأصله من جامع الأمير قجماس أمير أخور[٣] السلطان قايتباي من أواخر القرن التاسع الهجري (١٥م). ولكن الراجح أن بداية استعمال هذه الشبابيك ترجع إلى النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣م)

---

(١) Lamm: Mittelalterliche Gláser I p ٤٢٣

(٢) S. Lane- Poole: The Art of the Saracens in Egypt pp ٢٢١- ٢٢٤.

M. S. Briggs: Muhammadan Arehitecture in Egypt and Palestine pp. ٢٧٧-٢٢٨.

Migeon: Manuel II, P. ١٥٤- ١٥٦.

(٣) من العربية "أمير" والفارسية "اخور" بمعنى اصطبل. وكان صاحب هذه الوظيفة يشرف على اصطبلات السلطان أو الأمير وما فيها من دواب.



(شكل ٣١٤) كأس من الزجاج المموه بالمينا، صنعت في مصر ، في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظة بالمتحف المتروبوليتان في نيويورك

التحف الزجاجية في إيران

عرف الإيرانيون الأواني الزجاجية منذ العصور القديمة، ولكن الراجح أن معظم ما استعملوه منها كان يرد من الشام، كما يتبين من التحف الزجاجية التي عثر عليها في حفائر السوس والمدائن وهي لا تكاد تختلف عما عثر عليه في الشام[١]. ولعل أقدم ما نعرفه من الأواني الزجاجية الإيرانية في العصر الإسلامي يرجع إلى القرن الأولى بعد الهجرة ويشبه ما عثر عليه في سائر الأقاليم الإسلامية في الشرق الأدنى. وفضلاً عن ذلك فأننا نعرف بعض التحف الزجاجية الإيرانية التي ترجع إلى القرن التالي الهجري (٨م) مما حفظ في كنز شوسوين في مدينة نارا باليابان. وقد جمعت تحف هذا الكنز بين عامي ٧٥٤ و٧٥٦ بعد الميلاد[٢].

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في فجر الإسلام نوع تزينه زخارف من خطوط ودوائر وأشكال هندسية (شكل ٣١٥) وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات، كما نرى في صحن مكسور يظن أنه وجد في مدينة الري، وهو محفوظ الآن

---

[١] A. Survey of Persian Art III, pp ٢٥٩٨- ٩٩

[٢] المرجع نفسه ج ٣ ص ٢٥٩٥– ٩٦

في مجموعة بكلى **Buckley** بمتحف فكتوريا وألبرت، وقوام زخرفته رسم طائر خرافي[1]. ومع ذلك فإننا نكرر أن تمييز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الإسلامي في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير. ولسنا نستطيع أن نقطع بنسبة بعضها إلى إقليم معين من ديار الإسلام (شكل ٣١٦). وفي مجموعة بكلى بمتحف فكتوريا وألبرت إبريق من الزجاج[2] يشبه في الشكل والزخارف الأباريق المصنوعة من البلور الصخرى في العصر الفاطمي.

وفي كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي محفور فيها كلمة "خرسان" وقوام زخرفتها رسوم أراتب محفورة. والراجح أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق فيما القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة[3] (٩– ١١م).



(شكل ٣١٥) إناء زجاجي من صناعة إيران فيما بين القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠– ١١م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

---

(١) المرجع نفسه ج ٦اللوحة ١٤٤٠ جـ، حيث كتب أن هذا الصحن قد يكون من العصر الساساني. ولكننا ترجح نسبته إلى فجر الإسلام.

(٢) المرجع السابق ج ٦ اللوحة ١٤٤١

(٣) **Lamm: Mittelalterliche Gláser I, p ١٦٨ (No ٢٣), II, Pl. ٥٨ (٢٣)**



(شكل ٣١٦) إناء من الزجاج الأخضر، ربماكان من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع (١٣م) ومحفوظ في معهد الفن في شيكاغو

وقد وجدت في مدينة الري تحف زجاجية مختلفة الشكل والزخرفة والراجح أنها ترجعإلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠- ١١م). ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر خلال العصر الفاطمي. واستعمل الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في زخرفة المنتجات الزجاجية، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغيرة على شكل حيوان، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون في مدينة الري[١]. أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان[٢].

---

[١] انظر في المرجع السابق، ج١ ص٨٤ (١٠)، الكلام على آنية أخرى على هيئة السمكة.

[٢] V Survey of Persion Art VI, Pl. ١٤٤٤



(شكل ٣١٧) جز من صحن زجاجي مموه بالمينا. من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣م). ومحفوظ بمتحف قصر جلستان في طهران

ثم عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا( )، كما يظهر من التحف التي عثر عليها في شيراز وهمذان ونيسابور وسمرقند والري وساوة (شكل ٣١٧). وقد جمع تيمور في سمرقند في بداية القرن التاسع الهجري (١٥م) نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على يدهم. ومن التحف التي يمكن نسبتها إلى المصانع التي عمل فيها الزجاجون السوريون في سمرقند صحن في المتحف البريطاني (شكل ٣١٨) وهو عسلي اللون ومموه بالمينا وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قنينة نبيذ.



(شكل ٣١٨) صحن من الزجاج المموه بالمينا، من صناعة إيران في القرن التاسع الهجري (١٥م).
ومحفوظ في المتحف البريطاني

وأقبل الزجاجون الإيرانيون فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة على صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة الممشوقة (الأشكال ٥٠٩ و٥١٠ و٥١١). وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك العصر، ولاسيما شاردان **Chardin** وهربرت وتافرنييه **Tavernier**. وكان الزجاج في شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق ولم تكن به زخارف محفورة أو مقطوعة[١].

---

[١] المرجع نفسه، ج ٦، اللوحات ١٤٥٠– ١٤٥٤



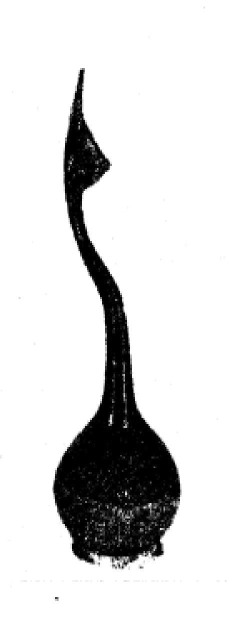
(شكل ٣١٩)

قنينة من الزجاج الأخضر من صناعة شيراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ومحفوظة في مجموعة ستراوس siraues



(شكل ٣٢٠)

قنينة من الزجاج الأخضر من صناعة شيراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ومحفوظة في معهد الفن



(شكل ٣٢١)

قنينة من الزجاج من صناعة شيراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ومحفوظة في مجموعة جودمان Godman

التحف الزجاجية في الأندلس

مما يؤسف له أن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها إلى الأندلس نادرة جداً. وقد عثر على بعض القطع الزجاجية المكسورة في أسبانيا، ولاسيما في حفائر مدينة الزهراء[١]. ولكنها لا تختلف عن التحف الزجاجية المعروفة في سائر الأقاليم

---

[١] Ricardo Velazquez Bosco: Medina Azzahra y Alamiriya, pl. ٥٥- ٥٧, p. ٨٠- ٨٤

الإسلامية في فجر الإسلام. ومع ذلك فالراجح أن صناعة الزجاج كانت زاهرة في الأندلس، ولاسيما في مدينة المرية وغرناطة حيث لا تزال تحتفظ إلى اليوم بطابع إسلامي ظاهر. والملاحظ أن التحف الزجاجية في عصر النهضة يبدو في هيئتها وزخارفها تأثر واضح بالأساليب الفنية الإسلامية. ومن المحتمل أن ذلك راجع إلى ما أخذته عن صناعة الزجاج في الأندلس.

الحفر في الحجر والجص

في فجر الإسلام

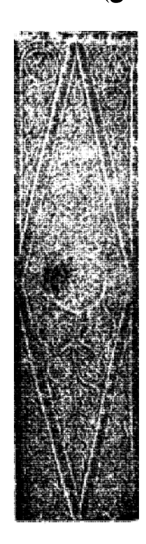
عرفنا أن نحت التماثيل لم يزدهر في العصر الإسلامي، بسبب الانصراف عن تصوير الكائنات الحية، ولأن الأمم التي قامت على أكتافها الفنون الإسلامية كانت قد بدأت قبل الإسلام في الإقبال على الزخارف النباتية وقلت عنايتها بعمل التماثيل. وهكذا نرى أن معظم ما نعرفه من منتجات فن النحت في فجر الإسلام وقف على الزخارف الحجرية أو الجصية التي كانت تزين العمائر في العصرين الأموي والعباسي وعلى بعض العناصر المعمارية في تلك العمائر كتيجان الأعمدة والمحاريب.

ولعل أبدع هذه المنتجات الزخارف الحجرية في قصر المشتى. وقد مر بنا الكلام عليها في الفصل الذي عقدناه للقصور الأموية في شرق الأردن (ص ٤٨- ٥٢). ومن العمائر الأموية الفنية بالزخارف المنحوتة في الحجر والجص قصر الحير وقصر الطوبة وقصر هشام في خربة المفجر. وكلها ذات شأن عظيم في دراسة نشأة الزخارف الإسلامية وتطور "الأرابسك". وقد قطع متحف دمشق شوطاً بعيداً في سبيل ترميم واجهة قصر الحير وعرضها في المتحف لتكون أنموذجاً لفن العمارة الأموية، على نحو ما فعل متحف برلين في واجهة قصر المشتى. أما قصر هشام فلا تزال دائرة الآثار في فلسطين تواصل الحفر في منطقته. وقد سجل الاختصاصيون فيها بعض نتائج هذه الحفائر في عدة مقالات ظهر معظمها في مجلة الدائرة The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine

وفي قبة الصخرة لوحان من الرخام ذي الزخارف المحفورة ويمكن نسبتهما إلى عصر تشييد القبة في حكم عبد الملك بن مراون. وهذا اللوحان يزينان الوجهين

الخارجين في إحدى الدعامات أو الأركان الموجودة في المثمن الأوسط[١]. وتجمع زخارفهما بين العناصر الهلنستية والساسانية، فعلى أحدهما رسوم أشجار وعلى الثاني رسوم أخرى مثلها ولكنها في مناطق بيضية الشكل وحولها فروع نباتية، ولهذه الزخارف إطار من أوراق نباتية ذوات ثلاثة فصوص فضلاً عن أشكال على شكل قلب.

وفي قبة الصخرة أيضاً زخارف رخامية أخرى من الطراز الأموي، وهي أشرطة من الرسوم بالرخام المختلف الألوان موجودة في الوجه الداخلي للحائط الكبير الخارجي[٢]. وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على أرضية سوداء. وموضوعاتها نباتية، وبها رسوم شجرة الحياة في مستطيلات أو جامات أو بين عقود تحملها أعمدة متصلة وأركان ودعامات. وعلى الجزء السفلي من اسطوانة القبة إفريز من زخارف قوامها فروع من نبات شوكة اليهود (الأكانتس).



(شكل ٣٢٢) لوح رخامي من صناعة الشام في القرن الأول الهجري (٧م) ومحفوظ في متحف دمشق

---

(١) Creswell: Eariy Muslim Architecture I, pl ٤ (C, d)

(٢) المرجع نفسه، اللوحة ٤ (ب)

وكان المسجد الجامع بدمشق مشهوراً بالزخارف الرخامية الجميلة التي كانت تغطي أرضيته وجزءاً من جدرانه والتي أطنب المقدمي في وصفها. ومما يمكن نسبته إلى عصر بناء الجامع النوافذ الست المصنوعة من الرخام المفرغ في أشكال هندسية متداخلة[١]، لعلها أقدم ما نعرفه من مثل هذه الزخارف الهندسية في الإسلام.

وفي متحف دمشق لوح مستطيل من الرخام عثر عليه في الجامع الأموي بعد حريق سنة ١٨٩٣ (شكل ٣٢٢). وطول هذا اللوح نحو مائة وستين سنتيمتراً وعرضه ستون. وقوام زخرفته أوراق عنب وعناقيد في فروع نباتية تنثني على هيئة دوائر وفي وسطه وريدة في دائرة صغيرة وزعت حولها الزخرفة في منطقة، يحدها معين، وحوله مناطق مثلثة الشكل في أركان اللوح. ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط مخرم ذو زخارف من حبات السبحة[٢] وأساس الزخرفة في المعين أوراق العنب والوريدات، تتفرع إلى الجانبين من محور لتؤلف شبه شجرة على جانبي الدائرة الوسطى. وتذكر هذه الزخرفة بالرسوم التي نراها على بعض القطع الجصية الساسانية التي عثر عليها في المدائن[٣] (اكتسيفون)، كما أننا نرى فيها كثيراً من العناصر الموجودة في واجهة قصر المشتى. والراجح أن هذا اللوح يرجع إلى عصر الوليد ابن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجري (بداية الثامن الميلادي).

---

[١] المرجع نفسه ج١ ص ١٣٩– ١٤١

[٢] الأمير جعفر الحسني: دليل مختصر (دار الآثار بدمشق) ص ٢٣

[٣] A Survey of Persian Art VI pl. ١٧١- ١٧٤



(شكل ٣٢٣) محراب جامع الخاصكي في بغداد. من القرن الأول الهجري (٧م)

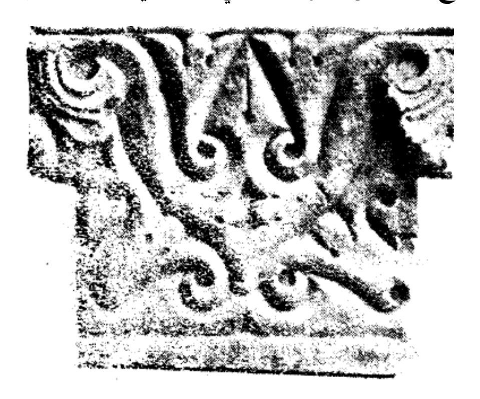
ومن التحف الرخامية التي ترجع إلى القرن الثاني الهجري (٨م) محراب في متحف بغداد، كان في جامع الخاصكي ببغداد (شكل ٣٢٣)، ويرجح أنه كان قبل ذلك في جامع المنصور بالمدينة نفسها. وهو منحوت من قطعة واحدة من الرخام الأصفر، وجزؤه العلوي مجوف ومحاري الشكل وفيه مروحة نخيلية عند تفرع التضليعات. وتحت هذا الجزء عمودان لهما ثنايا حلزونية. وفي تاجي العمودين زخارف من نبات شوكة اليهود. والنصف السفلي خلف العمودين مسطح، وفي وسطه شريط رأسي محفور فيه زخارف مختلفة، منها أوراق عنب تنثني حول محور مركزي، ومنها كأس ذات رسوم من ورق شوكة اليهود ثم رسم قرن الرخاء ورسم إناء هليني الشكل **Amphora**. والملاحظ أن كثيراً من أوراق العنب المرسومة في هذه الزخرفة لها ثلاث حبات من العنب عند اتصالها بالجذع، على النحو الذي نعرفه في زخارف قصر المشتى. والواقع أن زخارف هذا المحراب قريبة من زخارف قصر المشتى. والراجح أنه يرجع مثلها إلى القرن الأول الهجري (٧م) وأن المنصور جلبه من الشام ليضعه في جامعه ببغداد.

ولا ريب في أن الأساليب الفنية التي عرفها المسلمون في نحت الحجر والجص في العصر الأموي ظلت سائدة في بداية حكم بني العباس وإلى ان ظهر الطراز العباسي في الزخرفة.

وتمتاز التحف الحجرية والجصية في هذا الطراز الأخير بأنها توضح تماماً بداية الزخارف الإسلامية الطابع والتي تتألف من فروع نباتية منطلقة في انثناءات وتعاريج متكررة، وهي الزخارف التي تم تكوينها الإسلامي في القرن الخامس الهجري (١١م).



(شكل ٣٢٤) تاج عمود من الطراز العباسي محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

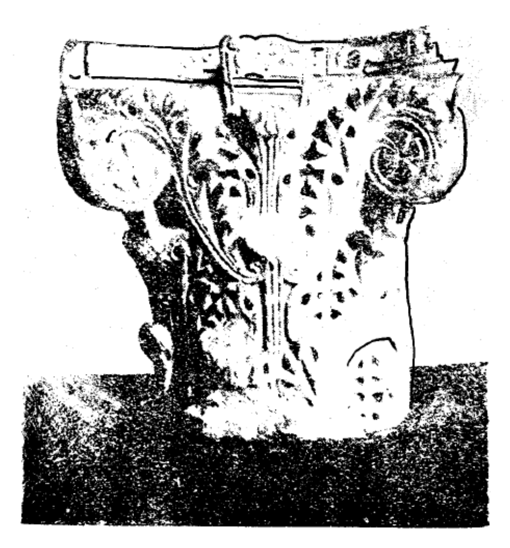


(شكل ٣٢٥) تاج عمود من الطراز العباسي محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

ومن أبدع هذه الآثار العباسية تيجان أعمدة من الرخام المعرق عثر عليها في الرقة وفي الإقليم الواقع بين الرصافة ودير الزور. وزخارف بعض هذه التيجان متطورة من الزخارف التي انتشرت في الشرق الأدنى. ولكنا نشاهد فيها تحريف العناصر

المشتقة من الأكانتس، كما نرى في بعضها الآخر (شكلي ٣٢٤ و٣٢٥) الانصراف عن هذه العناصر. والزخرفة الرئيسية في معظم هذه التيجان فروع نباتية تؤلف مراوح نخيلية وأنصاف مراوح. وعلى بعضها (شكل ٣٢٥) زخارف وثيقة الصلة بزخارف الطراز الأخير من الجص في سامرا.

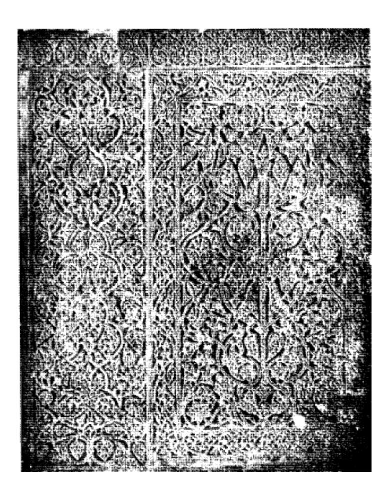
على أن الطراز الرئيسي في النحت في العصر العباسي يتمثل في الزخارف الجصية التي عثر عليها في سامرا والتي انتشر أسلوبها في العالم الإسلامي ولاسيما في مصر الطولونية، كما نرى



(شكل ٣٢٦) تاج عمود من قرطبة في القرن الرابع الهجري (١٠م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

في زخارف الجامع الطولوني وزخارف دير السريان بوادي النطرون، ثم في إيران، كما نرى في زخارف جامع نايين ، وتمتاز هذه الزخارف الأخيرة بأنها أكثر زخرفة وأكثر تطوراً، ولذا كان الراجح أنها ترجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠م) ومن الزخارف الجصية العباسية في إيران ما كشف في نيسابور. وهو وثيق الصلة بزخارف الطراز الثاني في سامرا وبزخارف المسجد الجامع في نايين، ويرجع إلى نهاية القرن الرابع الهجري (١٠م).

وقد وصل إلينا من عصر الخلافة الأموية في الأندلس تحف وعناصر معمارية تمثل الأساليب الفنية التي اتبعت في النحت في الحجر والجص. ومن تلك العناصر المعمارية عدد وافر من تيجان الأعمدة، ولكن معظمها ليس في مكانه الأصلي وإنما استعمل في عمائر متأخرة[١]،



(شكل ٣٢٧) زخارف من الرخام على محراب المسجد الجامع في قرطبة من القرن الرابع الهجري (١٠م)

ولاسيما في البيوت التي شيدت بقرطبة في عصر المدجنين. وقد نجحت بعض المتاحف في الحصول على أعمدة من هذا الطراز[٢]. (شكل ٣٢٦). وكان في مدينة الزهراء عدد وافر من هذه التيجان ولكن لم يبق منها إلا عدد ضئيل كشفت عنه الحفائر التي تمت في أطلال هذه المدينة[٣].

وتتألف بعض هذه التيجان الأموية الغريبة من أوراق عريضة وملساء، بينما نرى بعضها الآخر مغطى بأوراق مزينة بزخارف محفورة حفراً دقيقاً. أما التيجان الملساء فمعظمها من الطراز الكورنثي والطراز المركب، وتتألف صفحاتها من صفين من ورق

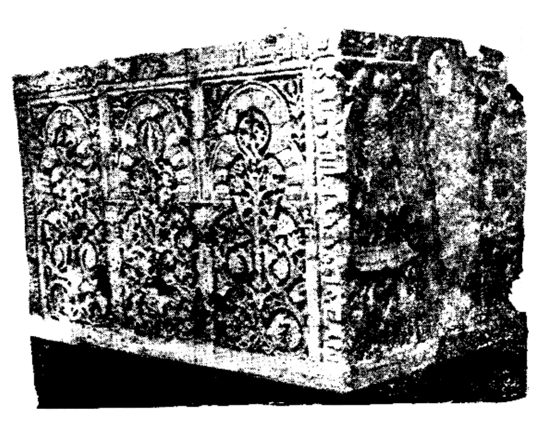
---

(١) Terrasae: L'Art Hispano- Mauresque pl. XXXVIII

(٢) Kühnel: Maurische Kunst pl. ١٧.

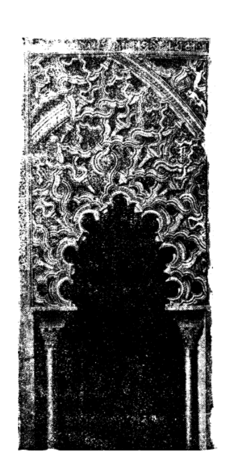
(٣) R. Velazqnez

الأكانتس العارية عن الزخرفة. والتيجان ذات الأوراق المزينة بالزخارف المحفورة معظمها من الطراز المركب الملاحظ أن قواعد الأعمدة كانت تتخذ في أحيان كثيرة من الرخام الأبيض وتزين بأوراق مزخرفة مثل التيجان. وصفوة القول أن التيجان التي استعملت في الأندلس في العصر الإسلامي هي تيجان الأعمدة التي عرفتها في عصري الرومان والقوط. وكانت زخارفها محفورة حفراً عميقاً يبدو فيه التباين بين الضوء والظلام .



(شكل ٣٢٨) حوض من الحجر من صناعة الأندلس، مؤرخ من سنة ٣٧٧هـ (٩٨٨م) ومحفوظ في متحف الآثار بمدريد

ومن الآثار الأموية الغريبة في النحت في الرخام ألواح على جانبي المحراب الذي شيده الحكم في المسجد الجامع بقرطبة (شكل ٣٢٧) وزخارفه النباتية المحفورة حفراً دقيقاً شاملاً في السطح كله تمثل زخارف الطراز الأموي الغربي خير تمثيل ونرى فيها الإبداع في تحريف الأوراق والمراوح النخيلية والسيقان اللينة. وفي هذا المسجد زخارف محفورة في الجص يجدها في بعض الأعمدة. ومن المحتمل أن استعمال الجص في الزخرفة حينئذ كان تثير الطراز العباسي في العراق. والحق أن الأندلس كانت الإقليم الإسلامي الذي يفضل النحت في الرخاء على استعمال الجص.



(شكل ٣٢٩) نموذج محفوظ بمتحف الآثار في مدريد من القرن الخامس الهجري (١١م).

وفي متحف الآثار بمدريد حوض من الرخام (شكل ٣٢٨) عثر عليه في إشبيلية وعليه كتابة باسم المنصور أبي عامر سنة ٣٧٧هـ (٩٨٨م) وهو مستطيل الشكل وجوانبه مرتفعة. والجانبان العريضان تزينهما عقود تحتها سيقان كالشماعد وتخرج منها زهور محرفة عن الطبيعة وبينها كيزان الصنوبر. أما الجانبان الضيقان فعليهما رسوم حيوانات متقابلة ونسور واضعة أظفارها على وعول وثمة حوض آخر عثر عليه في مدرسة ابن يوسف بمراكش ولا يزال محفوظاً في صحن هذه المدرسة[١]. وعليه رسوم نباتية ورسوم حيوانات مجنحة ونسور. وعليه كذلك كتابة باسم أبي مروان عبد الملك بن المنصور بن أبي عامر؛ وكان عبد الملك هذا حاجباً للخليفة هشام الثاني في نهاية القرن الرابع الهجري (١٠م). والراجح أن الموحدين نقلوا هذا الحوض من الأندلس إلى مراكش.

أما عصر ملوك الطوائف في الأندلس فقد خلف لنا بعض الأمثلة الطيبة من النحت في الحجر والجص. ولا غرو فقد قامت في شبه الجزيرة خلال القرن الخامس الهجري (١١م) عدة قصور عظيمة كان يسكنها أمراء الأقاليم المختلفة منذ فقدت

---

(١) J. Galotti: Sur nne cuve de marbre datant du khalifat de Cordouer Herperis, f, III, ١٩٢٣ pp ٣٦٣- ٣٩٢, H. Terrasse: L'Art Hispano- Msnsque pl. XXXVII

الأندلس وحدتها السياسية بعد سقوط الدولة الأموية الغربية. ومن أهم هذه القصور قصر الجعفرية الذي شيده بنو هود فر سرقطة **Saragosse**. وقد تهدم فلم تبق منه إلا أجزاء صغيرة. وفي متحف سرقسطة بعض العناصر الزخرفية من عمائر هذا القصر. وفي متحف الآثار بمدريد نماذج لها. وتشهد هذه العناصر بتطور فن النحت وازدحام الموضوعات الزخرفية ودقة الحفر. وتبدو الثروة الزخرفية واضحة في العقود المتداخلة بعضها في بعض والعقود المفصصة والموضوعة بعضها فوق بعض (شكل ٣٢٩). والملاحظ أن الزخارف النباتية يصغر حجمها تدريجياً وأن المراوح النخيلية المختلفة الأشكال والأوضاع تسود على ورق الأكانتس. كما أن الرسوم الهندسية يزداد استعمالها ويبدو الإبداع فيها. ولكن بقيت السيادة للرسوم النباتية، وإن تكن قد تطورت فأصبحت كأنها أقرب إلى رسوم قصر الحمراء منها إلى الرسوم المحفورة في المسجد الجامع بقرطبة. فضلاً عن أن المراوح النخيلية غنية بالعروق المخططة، التي تجعلها قريبة من الوريقات الطبيعية.

النحت في العصر الفاطمي

لم تصل إلينا أمثلة عديدة من النحت في الحجر خلال العصر الفاطمي. ومن هذه الأمثلة النادرة لوح من الرخام وجد في أطلال مدينة المهدية العاصمة الفاطمية في شمالي إفريقية، وعليه نقش بارز يمثل رسم أمير في يده كأس وأمامه فتاة على مزمار (شكل ٣٣٠). والملاحظ أن ملابس الأمير والعازفة وجلستهما وشكل التاج الذي يلبسه، كل ذلك يدل على التأثر بالأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد الجزيرة منذ انحدرت إليها من الأساليب الإيرانية القديمة.

وفي دار الآثار العربية كتلة من الرخام (شكل ٣٣١)، عليها رسم سبع نقش نقشاً بارزاً. والراجح أنها من العصر الفاطمي، كما يتبين من صلابة المظهر ودرجة الدقة في الرسم وبيان العضلات في هذا السبع الذي يبدو كأنه يزحف ببطء. وفي تلك الدار لوح من الرخام (شكل ٣٣٢) عليه زخارف نباتية فيها رسوم حمام وأسماك

وبقايا شريطين من الكتابة الكوفية. ومن المحتمل أن الفنان الذي نحت تلك الرسوم متأثر ببعض الأساليب الفنية المسيحية، ولاسيما إذا تذكرنا أن للحمام والسمك مكاناً خاصاً في الزخارف المسيحية، إذ أن الحمامة يمثل روح القدس فضلاً عن أن أرواح الشهداء في المسيحية تصعد إلى السماء على شكل حمام، أما السمك فإن حروف اسمه باليونانية هي أوائل الحروف في اسم السيد المسيح وألقابه.



(شكل ٣٣٠) نقش بارز من الرخام من مدينة المهدية ومحفوظ بمتحف باردو في تونس

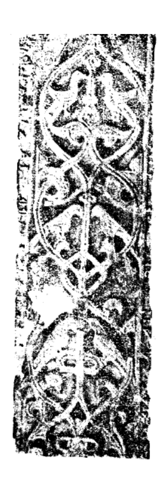


(شكل ٣٣١) نقش من الرخام يمثل اسداء من العصر الفاطمي ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن التحف المعروضة في دار الآثار العربية بالقاهرة حمالة زير من رخام (كلجة) على شكل سلحفاة، وفي مقدمها كتابة كوفية، ومنقوش على أحد جابيها رسم سبعين مجنحين وكل منهما يولي الآخر ظهره[1]. ودقة رسم هذين الحيوانين وطراز الكتابة

[1] زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، اللوحة ٦.

الكوفية يدلان على أن هذه التحفة الأثرية ترجع إلى العصر الفاطمي وفي دار الآثار العربية بالقاهرة حمالة زير أخرى من العصر الفاطمي (شكل ٣٣٣) منقوش عليها جزء مر تاريخ صنعها، وهو "خمسمائة". وأرجل هذه الحمالة على هيئة أربعة أسود، متجهة إلى الخارج، كما نرى في ركنيها الأساميين نقشين بارزين يمثلان امرأة تمسك ثدييها. وقوام الزخرفة في جانبي الكلجة رسوم مقرنصات يعلوها شريط من الكتابة الكوفية فيه بقية التاريخ الذي أشرنا إليه وبين جسمي السبعين في جانبي الكلجة زخرفة من رسم ورقة نباتية أخرى.



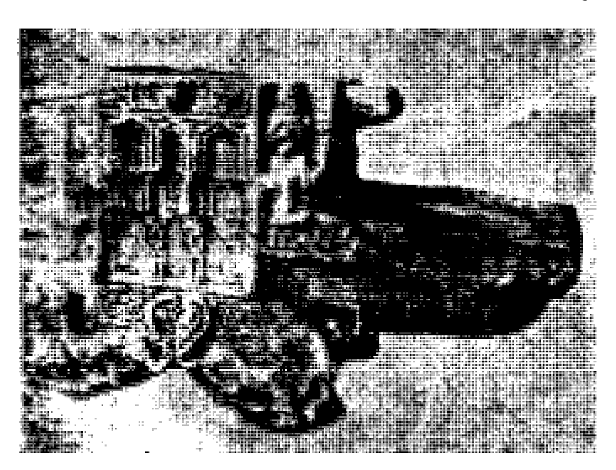
(شكل ٣٣٢) لوح من الرخام يرجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما النحت في الجص في العصر الفاطمي فإنه ممثل في عدة محاريب بالمساجد المصرية. ومن ذلك محرابان في الجامع الطولوني، الأول غير مجوف وفيه زخارف نباتية دقيقة[١] وتحيط به كتابة بالخط الكوفي المورق، نصها: "بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين السيد الأجل الأفضل سيف الإمام جلال الإسلام شرف الأنام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين". والراجح أن هذا المحراب المستنصري يرجع إلى سنة ٤٨٧هـ (١٠٩٤م). والطريف أن على يساره

[١] محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولوني، اللوحة رقم ١٢ أ

محراباً عمل تقليداً له على يد السلطان لاجين سنة ٦٩٦هـ (١٢٩٦م). أما المحراب الفاطمي الآخر في الجامع الطولوني فعلى يسار دكة المبلغ وفي زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح نخيلية[١]. ولا تزال هذه الزخارف تبدو شديدة القرب من الزخارف الطولونية.

ولا تزال في الجامع الأزهر بعض الزخارف الجصية التي ترجع إلى العصر الفاطمي، ومن ذلك الكتابات الكوفية والزخارف النباتية المورقة في عقود المجاز المتجه إلى المحراب وفي الشبابيك الجصية المفرغة بأعلى الجدران وفي جوانب القبة المشيدة على رأس المجاز[٢]، فضلاً عن بعض النقوش والكتابات على المحراب الكبير الذي يرجع إلى عصر إنشاء المسجد[٣].



(شكل ٣٣٣) حمالة زير ، ترجع للقرن السادس الهجري (١٢م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما جامع الحاكم فقد احتفظ بعناصر معمارية كثيرة تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين في نحت الزخارف النباتية. ومن ذلك الإزار الجصي تحت السقف وآثار

---

[١] المرجع نفسه، اللوحة رقم ١٢ ب

[٢] Hautecoeur et Wiet: Les Mosqueès du Caire II, pl. ١٦ -١٢

[٣] حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية جـ ١ ص ٥١– ٥٢ وج ٢ ص ١٩.

الشبابيك الصغيرة في رقبة القبة التي تعلو المحراب، فضلاً عن بعض الزخارف المنحوتة في الحجر فوق المدخل وفي المنارتين[١].

ومن أبدع أمثلة النحت في الجص في العصر الفاطمي محراب جامع الجيوشي، وقوام زخرفته فروع نباتية كثيرة، فيها مراوح نخيلية غنية بالعروق والرسوم الدقيقة وبينها أشكال هندسية[٢]. ويشبهه المحراب ذو التجويفات الثلاث في قبة إخوة [٣]، ومحراب مشهد السيدة عاتكة. ثم ظهرت بين عامي ٥٢٠ و٥٤٥ (١١٢٥ و ١١٥٠م) محاريب لا تختلف كثيراً في نقوشها عن سائر المحاريب الفاطمية التي أشرنا إليها، ولكنها تمتاز بأنها متوجة بزخرفة محارية الشكل. ومن هذه المحاريب الجديدة محاريب مشهد الحصواتي ومشهد السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحيى الشبيهي[٤]. وفي دار الآثار العربية بالقاهرة نموذج من المحراب الموجود في هذه التربة الأخيرة. والملاحظ أن الزخارف الجصية في العمائر الفاطمية لم يكن لها البروز الكبير الذي عرفته بعض الطرز الفنية الأخرى، ولاسيما الطراز السلجوقي، وإنما كانت مستوية وخفيفة البروز.

النحت في العصر السلجوقي

عرفنا أن من ميزات الطراز السلجوقي الإقبال على استعمال الرسوم الآدمية ورسوم الحيوانات في الزخرفة. والحق أن النقوش الآدمية والتي تمثل الحيوانات والطيور كثيرة على العمائر والأسوار والأبواب والقناطر في المدن السلجوقية المختلفة في آسيا الصغرى ولاسيما قونية ودياريكر والموصل وبغداد.

---

(١) S. Flury: Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee pl, ١- VII, XIX, XXX

(٢) المرجع نفسه، اللوحة رقم ١٧.

(٣) المرجع نفسه، اللوحة رقم ١٨.

(٤) Hautecoeur et Wiet: Les Mosqueés du Caire II, Pl. ٨٨- ٤٩



(شكل ٣٣٤) تمثال نسر ذي رأسين وملاك مجنح. من العصر السلجوقي. وفي متحف مدينة قونية

أما قونية فكانت عاصمة سلاجقة الروم أو سلاجقة الأناضول بين عامي ٤٧٠ و ٧٠٨هـ (١٠٧٧ و١٣٠٨م). وقد عنوا بتجميلها بالعمائر الجميلة من مساجد وقصور وأسوار وأبواب وكان للزخارف المنحوتة شأن عظيماً في زخرفة تلك العمائر، ومن أبدع الوجهات ذات الزخارف المنحوتة في الرختم وجهة "سلطان خاني" في قونية. وهو الخان الذي يرجع إلى سنة ٦٢٦هـ (١٢٢٩م) والذي تحدثنا عنه عند الكلام على العمائر في الطراز السلجوقي (ص ٩٦– ٩٧). وفي مدرسة صيرجالي بقونية زخارف هندسية جميلة متداخل بعضها في بعض.

وفي المتاحف التركية تماثيل ونقوش بارزة ترجع إلى العصر السلجوقي وتشهد بإبداع الفنانين في تصوير الحيوان (شكلي ٣٣٤ و٣٣٥).

وفي مدينة آمد (دياربكر) أمثلة طيبة من التماثيل والنقوش المنحوتة في العصر السلجوقي وبين هذه النقوش كثير من رسوم الحيوانات والطيور ولم تكن كلها للزينة فحسب، بل كان بعضها من رنوك الأمراء السلاجقة وشاراتهم. والملاحظ أن النقوش الكتابية تقوم على أرمية من الزخارف النباتية المحفورة حفراً دقيقاً فضلاً عن الزخارف الملحقة بالحروف. ومن أمثلة ذلك الكتابة المؤرخة من سنة ٤٨٤هـ (١٠٩١– ١٠٩٢م) باسم السلطان ملكشاه في الوجهة الشمالية من المسجد الجامع في آمد[١].

---

[١] van Berchem et Strzygowski: Amida p ١٣٩ et ٣٠٠ fig, ٥٩ et ٢٥٥



(شكل ٣٣٥) تمثال أسد من قونية في العصر السجلوقي ومحفوظ في متحف اسطنبول

وفي الموصل أمثلة أخرى من النقوش البديعة التي ترجع إلى العصر السجلوقي وأهمها المحران الجميلان المصنوعان من الرخام في المسجد الجامع وفي ضريح الإمام عون الدين[١] ويمتازان برسومهما النباتية المحفورة حفراً دقيقاً وفي عدة مستويات[٢]. ومن أهم العمائر التي ترجع إلى عصر الأتابك بدر الدين لؤلؤ في هذه المدينة قصر "قره سراي" وهو غني بزخارفه الجصية التي تضم كثيراً من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات. والملاحظ أن رسوم الطيور في بعض تلك الزخارف تبدو جزءاً من الرسوم النباتية نفسياً كما أن هذه الرسوم النباتية تنتهي في بعض الزخارف برؤوس حيوانات. ولم تكن مثل هذه الزخارف وقفاً على العمائر الإسلامية في الموصل فحسب، بل إننا نراها أيضاً في بعض العمائر المسيحية

والحق أننا نستطيع أن نلاحظ في الزخارف السلجوقية المنحوتة في الحجر والجص العناية التامة برسوم الفروع النباتية الفنية بالسيقان والوريقات فضلاً عن الكتابة الزخرفية الجميلة بالخط الكوفي وخط النسخ. على أرضية من الرسوم النباتية

---

(١) Sarre und Herzfeld: Archáologlscho Reise im Eupherat und Tigris Gebiet, II, p. ٢٧٧, ٢٦٣

(٢) Gláck und Diez: Die Kuust des Islam p ٢٤٢

حيناً وحيناً آخر متصلة بهذه الرسوم النباتية بحيث تنتهي هامات الحروف وذيولها بتلك الرسوم.



(شكل ٣٣٦) رأس من الجص ترجع إلى العصر السلجوقي في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ١٢- ١٣م) ومحفوظة بالمتحف المتؤوبوليتان في نيويورك

ومن أبدع الأمثلة التي نعرفها في نقش الزخارف والجص في إيران الزخرفة الجصية في المسجد الجامع بقروين[١]، وترجع إلى ما بين عامي ٥٠٧ و٥٠٩هـ (١١١٣- ١١١٦م) ثم التابوت الرخامي ذو الزخارف النباتية والكتابات الكوفية في قبر محمود على مقربة من غزنة[٢]، ويرجع إلى نحو سنة ٤٢١هـ (١٠٣٠م). ومنها كذلك الكتابة الكوفية الجصية على أرضية من الرسوم النباتية في مسجد حيدرية بقزوين[٣]، وترجع إلى القرن السادس الهجري (١٢م)، ثم الزخارف الجصية البارزة في محراب هذا المسجد[٤].

وكانت الزخارف الجصية في القصور والبيوت السلجوقية شديدة البروز وتكثر فيها رسوم الطرب والصيد والاستقبال. وقد وصلت إلى بعض المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة أجزاء من هذه الزخارف تكاد تبدو تماثيل مستقلة (شكلي ٣٢٦

---

(١) A. Sorvey of Persian Art V pl. ٥٢١.

(٢) المرجع نفسه، اللوحة ٥٢١ ب.

(٣) المرجع نفسه، اللوحة رقم ٥٢٤.

(٤) المرجع نفسه، اللوحة رقم ٥١٢.

و٣٢٧).

ومن الزخارف السلجوقية البديعة ما نراه في ثلاث لوحات جصية تضم رسوماً آدمية في مناطق مختلفة. وكبرى هذه اللوحات في مجموعة ستورا[1] **Stora**. والثانية في متحف الفنون في بنسلفانيا. والثالثة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن[2]. والملاحظ أن الرسوم الآدمية في هذه اللوحات لا تمتاز بالإتقان والإبداع من ناحية النحت، ولكن لها رغم ذلك طابعاً زخرفياً جميلاً. ومما يلاحظ في زخرفة اللوحة المحفوظ في متحف بنسلفانيا (شكل ٣٣٨) أن في أرضيتها رسوم أشكال نجمية وصليبية مما يستعمل في كسوة الجدران، وتقوم فوق هذه الأرضية رسوم آدمية أكثر بروزاً وأتقن حفراً وفيها تفاصيل دقيقة للملابس. وتحف هذه الرسوم الآدمية برسم أمير جالس على عرشه، ويحمل العرش فيلان، مما يذكر بالعروش التي تحملها الحيوانات في الرسوم الساسانية. وعلى هذه اللوحة كتابة نسخية باسم "السلطان الملك الأعظم الملك طغرل العالم العادل القادر..." والراجح أنه طغرل الثاني المتوفى سنة ٥٩٠هـ (١١٩٤م).

ومن الزخارف المنحوتة في الرخام والتي يمكن نسبتها إلى بلاد الجزيرة في القرن السابع الهجري (١٣م) ما نراه على لوح محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٣٣٩). وقوام هذه الزخارف رسم تنينين متقابلين، ففر كل منهما فاه فبدت أنيابه الحادة ولسانه المشقوق، بينما التف ذيل كل منهما حول ذيل الآخر، وفوق التنينين كلمتا "السلطان المعظم" والذي يرجح نسبة هذه الزخرفة إلى بلاد الجزيرة في القرن السابع هو رسم التنينين المتأثرين بالزخارف الصينية واللذين نجدهما في كثير من رسوم العصر السلجوقي في بلاد الجزيرة.

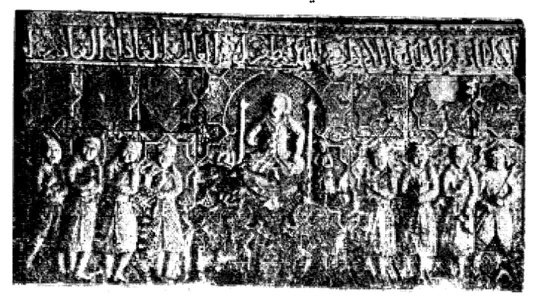
---

[1] المرجع نفسه، اللوحة رقم ٥١٦

[2] المرجع نفسه، اللوحة رقم ٥١٨.



(شكل ٣٣٧) تمثال من الجص ، يرجع للقرن السادس الهجري (١٢م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين



(شكل ٣٣٨) جدار من الزخارف البارزة، باب طغرلبك، من إيران في القرن السادس الهجري (١٣م)



(شكل ٣٣٩) لوح من الرخام. من بلاد الجزيرة في القرن السابع الهجري (١٣م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

النحت في الحجر والجص في عصري الأيوبيين والمماليك

ازدهرت صناعة الحجر والجص في العصر الأيوبي. ومن أبدع أمثلة الحفر في الجص في هذا العصر ما نراه في القسم الأسفل من المنارة الأيوبية فوق الباب الاخضر بالمشهد الحسيني بالقاهرة[١]. ويلاحظ في هذه الزخارف أنها قريبة في بعض عناصرها من الزخارف التي نعرفها في المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجري (٩– ١١م). ومن أمثلة النحت في الحجر وجهة تربة أبي منصور إسماعيل وفيها كتابة نسخية على أرضية نباتية وإفريز من زخارف هندسية ونباتية[٢]



(شكل ٣٤٠) لوح في وسطه جامة ، من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م)

أما في عصر المماليك فإن الزخارف المحفورة في الرخام والجص في العمائر المختلفة تشهد بإبداع الفنانين في الرسوم النباتية الدقيقة فضلاً عن الرسوم الهندسية المختلفة وفي دار الآثار العربية عدد من الألواح الرخامية التي ترجع إلى هذا العصر. ومن أبدعها لوح في وسطه جامة، في الجامة رسوم نباتية بينها إناء تتفرع منه غصون تقبض عليها أيدي وعلى الغصون طواويس وطيور. وحول الجامة إطار ذو زخارف نباتية وفي أركانه أرباع جامات متجهة إلى الجامة الوسطى (شكل ٣٤٠). وكان هذا

---

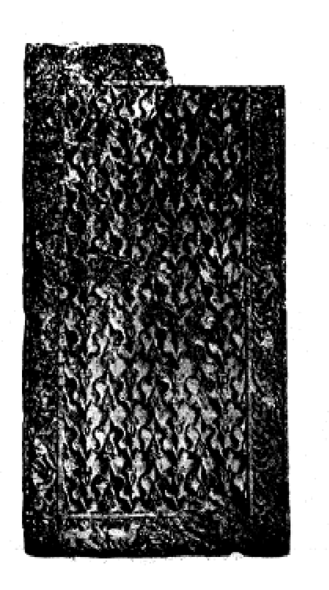
[١] جسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية ج١، الشكل في صفحة ٨٥.

[٢] Hautecoeur et Wiet: Les Mosquées du Caire pl. ٥٣

اللوح في مدرسة الأمير صرغتمش المشيدة سنة ٧٥٧هـ (١٣٥٦م).



(شكل ٣٤١) لوح من رخام من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٣٤٢) لوح من رخام في أحد بالقاهرة ويرجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥م) ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة

وفي دار الآثار العربية أيضاً لوح آخر من الرخام كان في إحدى مدارس القاهرة المشيدة سنة ٧٥٨هـ (١٣٥٧م). وقوام زخرفته رسم مشكاة منقوشة نقشاً بارزاً ويحف بها رسم شمعدانين على أرضية من رسوم نباتية (شكل ٣٤١) ومن الآثار المحفوظة في هذا المتحف لوح من الألواح الرخامية التي كانت توضع في الأسبلة فتسير المياه عليها ببطء يكسبها البرودة بالتعرض للهواء فضلاً عن أنه يساعد على تنقيتها من الأجسام الغريبة التي قد تكون عالقة بها. وساحة هذا اللوح مزينة بزخارف نباتية على شكل زهور محرفة عن الطبيعة أما إطاره فيتألف من رسوم حيوانات متتابعة على أرضية نباتية (شكل ٣٤٢).

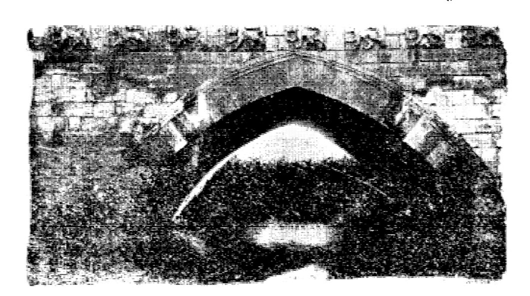


(شكل ٣٤٣) لوح من الرخام من مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن مقتنيات دار الآثار أيضاً زير من رخام، سطحه مزين بزخارف شديدة البروز قوامها رسوم فروع نباتية ووريقات. وفي أعلاه كتابة بالخط الكوفي وفي أسفله عصابة من رسوم السمك (شكل ٣٤٣).

ومن أمثلة النحت في عصر المماليك الإفريز الذي نراه فوق عقد قناطر أبي منجا وتمثل نقوش هذا الإفريز سباعاً متجهة إلى الجنوب الشرقي ورؤوسها منظورة من الأمام ولكل منها شارب وأذنان دقيقتان ومدببتان وعينان ملوزتان وذنب مرفوع على ظهره (شكل ٣٤٤). والمعروف أن بحر أبي المنجا قد حفر سنة ٥٠٦هـ (١١١٣م) في عهد الخليفة الفاطمي الآمر، ليروي أراضي الشرقية، ونسب إلى المهندس اليهودي الذي أشرف على بنائه. وكان الفاطميون والأيوبيون يحتلفون بفتح هذا الخليج احتفالهم بفتح خليج القاهرة، ولا تزال هذه القناة تستخدم حتى اليوم في ري بعض أراضي الدلتا، فتتفرع إلى اليمين من مجرى النيل على بعد نحو ١٥٠٠ متراً شمالي شبراً، وتسير إلى الشمال الشرقي حتى تمر– بعد مسافة كيلو متر واحد– تحت قنطرة كبيرة من الحجر، بنيت في عصر الظاهر بيبرس سنة ٦٦٥هـ (١٢٦٦م)، وإلى هذا

العصر ترجع النقوش التي نحن بصددها الآن.



(شكل ٣٤٤) قناطر أبي المنجا. من القرن السابع الهجري (١٣م)

وقد ظهرت المنابر الرخامية في عصر دولة المماليك البحرية. وأقدم المعروف منها منبر مسجد الخطيري ويرجع إلى نحو سنة ٧٣٧هـ (١٣٣٧م) ولا تزال بعض بقاياه محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة. أما أقدم المنابر الرخامية القائمة في المساجد بالقاهرة فمنبر جامع آق سنقر. وهو غني بزخارفه النباتية ذات الأوراق وعناقيد العنب ومن أبدع هذه المنابر الحجرية المنبر الذي أمر بتشييده السلطان قايتباي في تربة برقوق سنة ٨٨٨هـ (١٤٨٣م). وعلى هذا المنبر زخارف دقيقة من أطباق نجمية وفروع نباتية تذكر بزخارف الخشب في ذلك العصر (شكل ٣٤٥).

وفي مساجد العصر المملوكي نماذج طيبة من النحت في الحجر والجص. ومن ذلك ما بقي من الشبابيك الداخلية المصنوعة من الجص والفنية بزخارفها النباتية وبالزخارف الكتابية المحيطة بها[١]. ومنه أيضاً الزخارف الجصية البديعة في قبة قلاوون ولاسيما في باطن العقود وحافتها الخارجية[٢]. ومنه الشبابيك المصنوعة من الحجر المفرغ بأشكال زخرفية في الخانقاه الجاولية[٣]، ثم الزخارف الجصية والحجرية المختلفة في مدرسة السلطان حسن[٤]

---

[١] Hautecoeur et Wiet: Les Mosquées du Caire pl. ٦٨

[٢] المرجع نفسه، اللوحة ٧٦.

[٣] المرجع نفسه، اللوحتين ٩٥، ٩٦.

[٤] المرجع نفسه، اللوحات ١٢٧– ١٣٥.



(شكل ٣٤٥) المنبر الحجري الذي شيد في ضريح السلطان برقوق بأمر السلطان قايتباي سنة ٨٨٨هـ (١٤٨٣م)

النحت في العصر المغولي بإيران

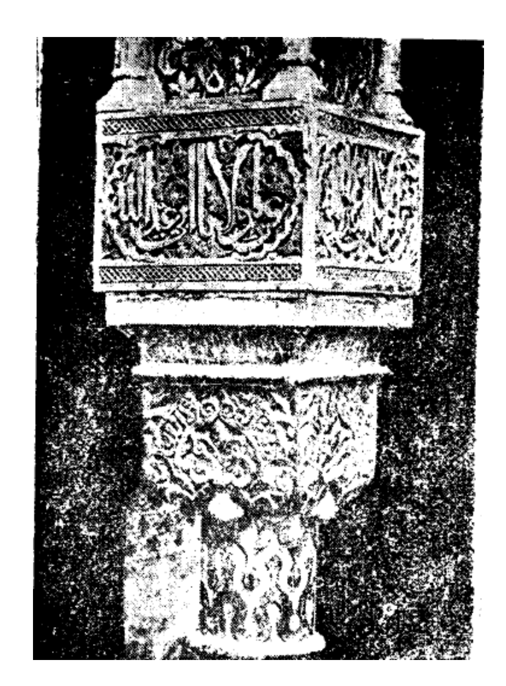
ورث العصر المغولي في إيران أساليب النحت التي ازدهرت في العصر السجلوقي ثم زادها دقة وتعقيداً، فأصبحت الثروة الزخرفية في الرسوم المحفورة في الجص والحجر تكاد تبلغ حد الإسراف. وكانت المستويات متعددة في تلك الرسوم، إذ تقوم الفروع النباتية بارزة في مناطق هندسية مختلفة الأشكال على أرضية نباتية محفورة حفراً قليل البروز. ومن أجمل أمثلة الحفر في الجص في العصر المغولي المحراب الذي شيده أحد وزراء الجايتو في المسجد الجامع بمدينة أصفهان[١] سنة ٧١٠هـ (١٣١٠م). ومنها أيضاً عصابة جصية ذات زخارف بالخط الكوفي المتشابك في المسجد نفسه[٢] وعصابة أخرى في ضريح بير بكران[٣].

---

[١] A Survey of Persian Art. IV pl. ٨٩٦, ٨٩٧

[٢] المرجع نفسه، ج ٥ اللوحة ٥٣٢ (أ)

[٣] المرجع نفسه، ج ٥ اللوحة ٥٣١ (أ)



(شكل ٣٤٦) تاج عمود ذو زخرفة جصية في قصر الحمراء من القرن الثامن الهجري (١٤م)

وفي المتحف المتروبوليتان أمثلة من الحفر على الحجر في العصر المغولي، اثنان منها يرجح أنهما كانا قطعتين من نهاية درابزين ويظن أن مصدرهما مدينة همدان. وقوام الزخرفة فيهما رسوم هندسية ونباتية محرفة عن الطبيعة وقليلة البروز[١]، فضلاً عن رسم أسد يصرع غزالاً. وعليهما كتابة مؤرخة من سنة ٧٠٣هـ (١٣٠٣م).

النحت في الطراز المغربي

تكلمنا في الصفحات السابقة على أساليب الحفر في الجص والحجر في الأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية وعصر ملوك الطوائف ، وقد عرفنا أن المرابطين جمعوا بعد ذلك بين الأندلس والمغرب في امبراطورية إسلامية، فانتقلت الأساليب الفنية الأندلسية إلى مراكش منذ القرن السادس الهجري (١٢م). وشيدت العمائر الفنية بالزخارف الجصية والحجرية في مراكش ورباط وفاس وتلمسان.

---

(١) Dimand: Handbook fig ٥٨

وقد بدأ اضمحلال سلطان المسلمين في الأندلس منذ القرن السابع الهجري (١٣م). ولم يستطع أن يقاوم تقدم المسيحيين فترة طويلة من الزمن غير بني نصر في غرناطة. وقد رأينا كيف ازدهر على يدهم الطراز المغربي، ولاسيما في قصر الحمراء. وهذا القصر غني جداً بالزخارف الجصية التي تغطي جدرانه وعقوده (شكل ٣٤٦) والتي يظهر فيها إبداع الفنان في الجمع بين الرسوم النباتية الدقيقة والرسوم الهندسية[1].

[1] Kühnel: Maurische Kunst. pp ٣٧- ٥٢

الفسيفساء

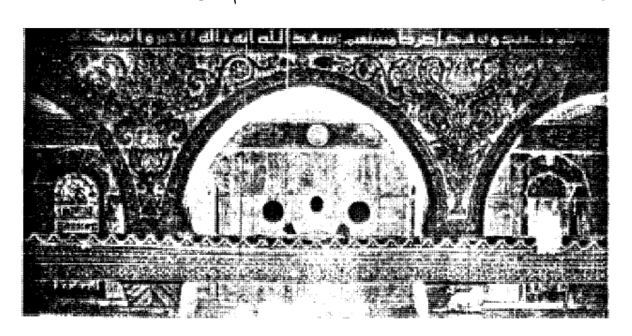
الفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية. والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة بوساطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت. وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية. والأغلب أن تكون تلك الاجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة.

وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصويرية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض ، بينما امتاز الفن البيزنطي بالفسيفساء الزجاجية التي استعملت في رسوم الجدران والقبوات. وقد استعمل الفنانون في العصر الإسلامي المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها في بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية.

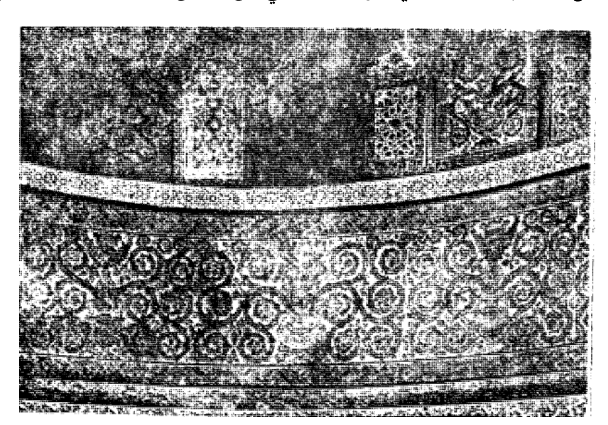
ولا ريب في أن أبدع ما وصل إلينا من الفسيفساء في العصر الإسلامي هي فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء المسجد الجامع في دمشق.

وكانت الفسيفساء تغطي الجدران الخارجية في قبة الصخرة؛ ولكن لم يبق شيء من هذه الفسيفساء. أما الذي لا يزال محفوظاً إلى اليوم فالفسيفساء التي تغطي بعض الأجزاء الداخلية. ولا ريب في أن قسماً كبيراً من هذه الفسيفساء المحفوظة يرجع إلى سنة ٧٢هـ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفي البسيط من الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء. (شكل ٣٤٧) وتقع في أعلى التثمينة الداخلية بجوار السقف. وتضم هذه الكتابة آيات قرآنية، جاء في نهايتها النص التاريخي الآتي: "بني هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام أمير المأمون في سنة اثنتين وسبعين تقبل الله منه ورضي عنه آمين رب العالمين والحمد لله" ولاشك في أن هذه الكتابة كانت تشتمل على اسم عبد

الملك بن مروان ولكنه حذف وكتب اسم المأمون عوضاً عنه، بغير أن يفطن الصانع إلى لزوم تغيير التاريخ. فإن سنة ٧٢هـ (٦٩١- ٦٩٢م) لا تقع في حكم المأمون وإنما تقع في حكم عبد الملك، فضلاً عن أن اسم المأمون وألقابه مكتوبة بخط يخالف سائر الكتابة وفي مكان أضيق من المكان المناسب لعدد حروفها بالنسبة إلى القياس المتبع في سائر الكلمات. ولون الكتابة المضافة أفتم من لون الكتابة الأصلية.



(شكل ٣٤٧) فسيفساء في الوجه الداخلي من المثمن الأوسط بقبة الصخرة

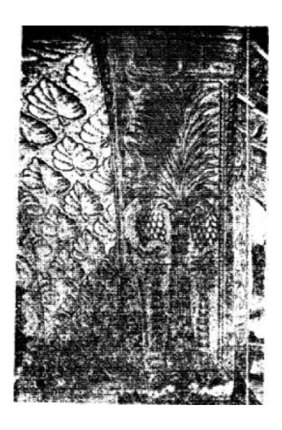


(شكل ٣٤٨) فسيفساء في رقبة القبة. بقبة الصخرة

ومن الأجزاء الأخرى التي تغطيها الفسيفساء في قبة الصخرة المنطقة العليا من التثمينة الدائرة، أي الداخلية، وتشمل الجزء العلوي من الأساطين أو الأكتاف الأربعة ثم كوشات العقود. ومن تلك الأجزاء كرسي القبة أو رقبتها. وقد حدث في بعض أجزاء الفسيفساء بقبة الصخرة ترميم وإصلاح في عصري الفاطميين والمماليك،

ولكن روعي فيهما المحافظة على جوهر الرسوم القديمة.

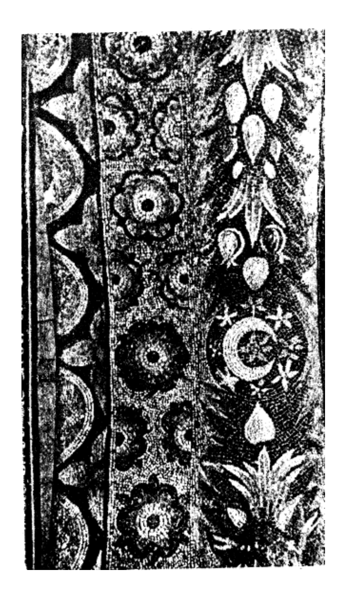
وتتألف هذه الفسيفساء من مكعبات صغيرة مختلفة الحجم من الزجاج الملون وغير الملون والشفاف وغير الشفاف ومن مكعبات من الحجر الأبيض أو الوردي ومن صفائح صغيرة من الصدف. وكلها مثبتة على طبقة من الأسمنت في وضع أفقي تام، اللهم إلا المكعبات ذات اللون الذهبي أو الفضي فإنها موضوعة بميل قليل لتعكس الضوء. أما سائر الألوان الغالبة على هذه الفسيفساء فالأخضر بدرجاته المختلفة والأزرق والبنفسجي والأبيض والأسود.



(شكل ٣٤٩) فسيفساء في الوجه الداخلي من المثمن الأوسط في قبة الصخرة

والموضوعات الزخرفية التي نراها في فسيفساء قبة الصخرة كثيرة جداً. ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية (شكل ٣٤٨) ويقع بين كل فرعين خارجين من إناء موضوع زخرفي يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة. كما نرى من بينها أشجار نخيل وأشجارا أخرى (شكل ٣٤٩) تذكر بما تعرفه في فسيفساء بعض الكنائس المسيحية في القرن السادس الميلادي. ومن بينها أيضاً رسوم الفاكهة ولاسيما العنب والرمان. ثم رسوم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكانتس وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلي المختلطة بالرسوم النباتية، فضلاً عن رسوم الأهلة والنجوم (شكل ٣٥٠). ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة في زخارف الفسيفساء الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساساني والهلنستي.

والواقع أننا نرى في زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة، نعرفها في الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية، ولكنها في هذا الأثر الإسلامي العظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقية المصدر وتميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية.



(شكل ٣٥٠) البقاء في عقد المثمن الداخلي بقبة الصخرة

وقد درست الآنسة فان برشم كل النصوص التي تحدثت عن الفسيفساء في قبة الصخرة وانتهى بها البحث إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين، وأن من المحتمل أن يكون بعض صناع من أجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية في زخارف هذه الفسيفساء[١] ولكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازماً لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعماله.

---

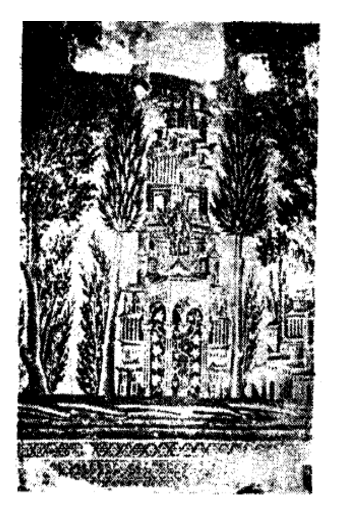
[١] Creswell: Early Muslim Arcbitecture I, p ٢٢٧

أما فسيفساء الجامع الأموي في دمشق فإن معظمها أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التي شبت في الجامع، فلم تبق منها إلا أجزاء صغيرة، إلى أن أتيح للأستاذ دي لوريه **de Lorey** سنة ١٩٢٧ أن يكشف أجزاء عظيمة الشأن، كانت حتى ذلك الوقت مغطاة بالملاط. وأهم هذه الأجزاء المكتشفة ما يقع على مقربة من المدخل الرئيسي للجامع. وقوام هذا الجزء الكبير رسم نهر في مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعي، فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات. ومن هذه الحفائر رسم ملعب للخيل ورسم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة، ورسم بناء مربع الشكل وله منقف صيني الطراز كما نرى رسم عمائر صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى. وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردي بدمشق، مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لمناظر في مدينة دمشق نفسها.

وصفوة القول أن قوام زخارف الفسيفساء في الجامع الأموي رسوم العمائر والمناظر الطبيعية لذاتها وبغير أن تكون ثانوية في الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما نعرف في بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية. والتأثر بالأساليب الفنية الهلنستية ظاهر جداً في رسوم الفسيفساء التي نحن بصددها. ومن المحتمل أن صانعيها نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة، كما يفعل الصناع في معظم العصور. ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثر ببعض الأساليب الفنية الساسانية تأثراً بسيطاً، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل الشام، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التي ازدهرت من الفنون الهلنستية في سوريا حين فتحها العرب.



(شكل ٣٥١) زخارف من الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق. من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادي

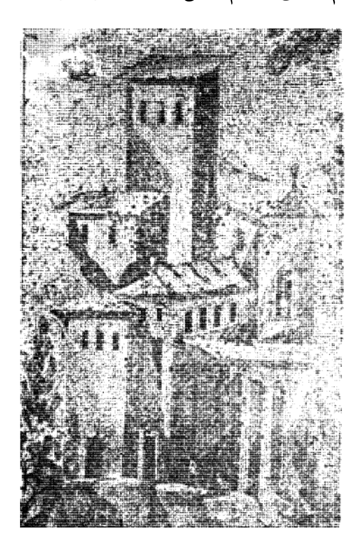


(شكل ٣٥٢) زخارف من الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق. من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادي

وتكثر في العمائر المرسومة في فسيفساء الجامع الأموي (الأشكال ٣٥١ و٣٥٢ و٣٥٣) رسوم الأعمدة الكورنثية الخشخان (cannelures, flutes) أو القنوات الطويلة، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجملون وأشجار السرو

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن الصناعة واحدة في فسيفساء قبة الصاعدة وفسيفساء الجامع الأموي؛ ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهوراً في الأخيرة ، ولعل ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذي تم فيها كان أكثر مما تم في قبة الصخرة. والراجح أن الجزء الذي جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادي، بينما ترجع أجزاء أخرى إلى الترميم الذي تم في عصر السلطان السلجوقي ملكشاه سنة ٤٧٥هـ (١٠٨٣م)، وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس ، ومما بلغت النظر أن التأثر بالأساليب الهلنستية أقوى وأعظم في فسيفساء الجامع الأموي منه في فسيفساء قبة الصخرة، مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢هـ (٦٩١م) بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦هـ (٧١٥م).

وترجح الآنسة فان برشم أن الفسيفساء التي صنعت بأمر الوليد في دمشق وفي المدينة لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين بالرغم من أن معظم المؤلفين العرب الذين ذكروا هذه الفسيفساء ينسبونها إلى صناع من الروم ومن الطريف أن في قبة بيبرس بدمشق نقوشاً من الفسيفساء يبدو أن صانعها نسج في موضوعاتها على منوال النقوش الموجودة في فسيفساء الجامع الأموي. ولكن فسيفساء قبة بيبرس أقل إتقاناً في الرسوم وإبداعاً في الألوان (شكل **٣٥٤**). ولا عجب فإنها ترجع إلى القرن السابع الهجري (١٣م). ولم يكن رسم مثل تلك الموضوعات مألوفاً في ذلك الوقت.



(شكل **٣٥٣**) زخارف من الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادي

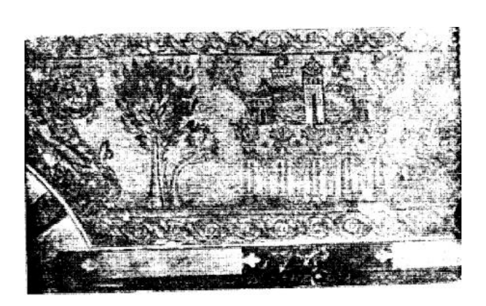
ومن أبدع أمثلة الفسيفساء في العصر الأموي تلك التي كشفت في قصر هشام بخربة المفجر ثم ما كشف في خربة المنية بفلسطين أيضاً[١] (شكلي **٣٥٥** و**٣٥٦**).

ولم تصل إلينا نماذج كافية من صناعة الفسيفساء في العصر العباسي. ولذا كان

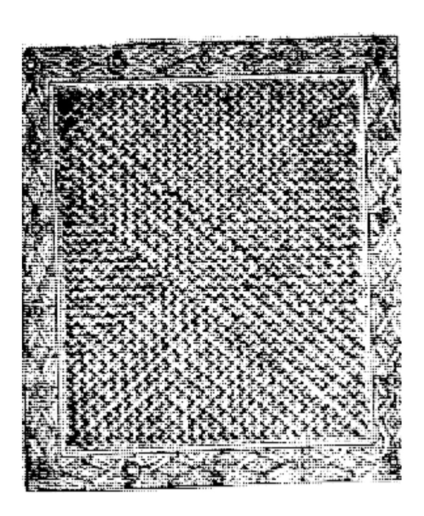
---

[١] **A. M. Schneider und O. Puttrich- Reignard: Ein frühislamischer Bsu am See Puttrich- Reignard Die Palastanlage von Chirbetel Mieje (Palas des Deutschen Vereins von Helligen Lande, Heft ١٧- ٢٠, ١٩٦٩**

كل ما نعرفه في هذا الميدان قائماً على ما كتبه المؤلفون العرب وعلى بعض نماذج ضئيلة عثر عليها المنقبون في حفائر سامرا، وذلك في أطلال القصور الخليفية والمسجد الجامع وبعض البيوت الكبيرة. ولكن هذه النماذج التي عثر عليها ليست في حالة جيدة. ولا يمكننا أن نتبين الموضوع الزخرفي إلا على قطعة واحدة منها، وجدت في حمام القصر الكبير. وأرضية هذه القطعة ذهبية اللون ونقوم فوقها رسوم فرع نباتي من أوراق الأكانتس بلون أخضر مختلف الدرجات، فضلاً عن رسوم الأزهار وأوراق الشجر المختلفة[١].



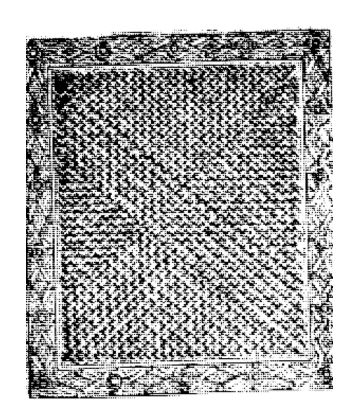
(شكل ٣٥٤) زخارف من الفسيفساء في قبة بيبرس بدمشق. من القرن السابع الهجري (١٣م)



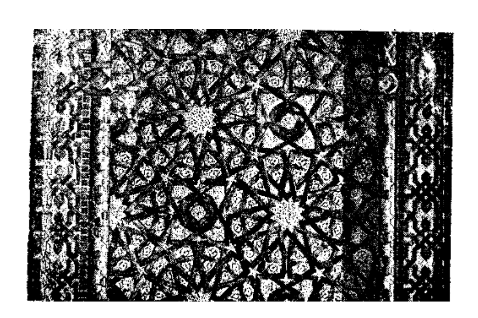
(شكل ٣٥٥) فسيفساء في أرض إحدى القاعات بقصر أموي في خربة المنية بفلسطين

---

[١] **Lamm: Das Glas von Samarra pp. ١١٥- ١٢١**



(شكل ٣٥٦) فسيفساء في أرض إحدى القاعات بقصر أموي في خربة المنية بفلسطين



(شكل ٣٥٧) فسيفساء من القرميد بضريح مؤمنة خاتون بنخجوان. من سنة ٥٨٢هـ (١١٨٦م)

وقد ذكر الغزولي في كتابه "مطالع البدور" أن بغداد كان فيها حمام في دار أحد الأمراء فيه خلوات أو أجزاء مستقلة، إحداها "مصورة بفصوص حمر وخضر ومذهبة وكلها متخذة من بلور مصبوغ بعضه أصفر وبعضه أحمر فأما الأخضر فقيل إنه حجارة تأتي من الروم والمذهب فهو زجاج ملبس بالذهب"

والراجح أن أساليب الزخرفة بالفسيفساء في العصر العباسي لم تختلف كثيراً عن الأساليب التي عرفناها في العصر الأموي، وأنها كانت مثلها متأثرة بالأساليب الهلنستية. ولاسيما أننا نعرف أن بلاد العراق كان فيها صناع فسيفساء من الروم منذ القرن الأول قبل الإسلام. وكثيراً ما تشير المصادر التاريخية العربية في فجر الإسلام إلى ورود الفسيفساء واستقدام صناعها من بيزنطية. ومما نعرفه عن الفسيفساء في العصر العباسي ما ذكره المقدسي عن إصلاح الكعبة على يد الخليفة المهدي وعن

تغطية جدران ردهاتها بالفسيفساء بوساطة فنانين من الشام ومصر.

ولسنا نعرف ما يستحق الذكر من صناعة الفسيفساء في العصر السلجوقي، ولكن مما يمكن إلحاقه بهذه الصناعة كسوة الجدران بقوالب من القرميد توضع على هيئة الفسيفساء وتؤلف جوانبها الضيقة أشكالاً متعددة الأضلاع وأطباقاً نجمية تحفر في حشواتها شتى الفروع النباتية والرسوم الهندسية (شكل ٣٥٧). ومما يلحق بهذه الصناعة أيضاً كسوة الجدران بزخارف من الفسيفساء الخزفية في إيران فيما بين القرنين السادس والعاشر بعد الهجرة (١٢– ١٦م).

ومن هذه الفسيفساء التي نعرفها في العصر الإسلامي الموضوعات الزخرفية النباتية والكوفية التي تزين محراب الخليفة الحكم في المسجد الجامع بمدينة قرطبة والقباب الواقعة أمام هذا المحراب. ولكن هذه الفسيفساء بيزنطية الأسلوب ولا تكاد تختلف عن سائر الفسيفساء البيزنطية المعاصرة لها في القرن الرابع الهجري (١٠م). والواقع أن المؤرخ ابن عذارى يروى أن الحكم بعث رسله إلى الإمبراطور البيزنطي نيسيفور فوكاس **Nicèphore Phocas** يطلبون أن يبعث إلى مولاهم عمالاً اختصاصيين في صناعة الفسيفساء مع المواد اللازمة لهم وقد لبى الإمبراطور هذا الطلب.

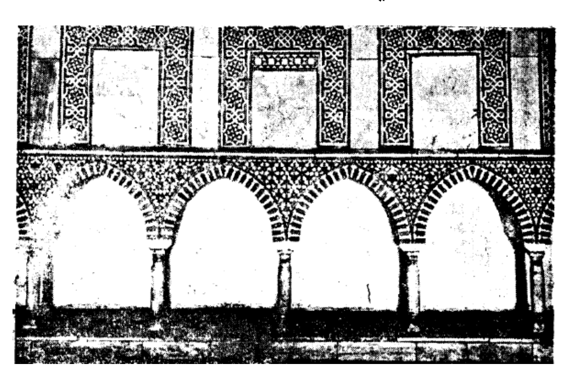
وفسيفساء هذا الجامع غنية بألوانها فمنها الذهبي والأحمر والأخضر والأزرق والأسود والأصفر. ورسوم النبات فيها تختلف، عن رسوم النبات في التحف الأندلسية المعاصرة ولاسيما في ميدان النحت. فإن الأوراق في هذه الفسيفساء محرفة جداً عن الطبيعة وبينها بعض دوائر ترمز إلى عناقيد العنب[١]، ولكننا نجد بينها– عدا ذلك– رسوم المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر. والملاحظ أن الفنان لم يكن موفقاً دائماً في رسوم هذه الفسيفساء، ولا عجب فإن مثل هذه الرسوم النباتية كانت مألوفة

---

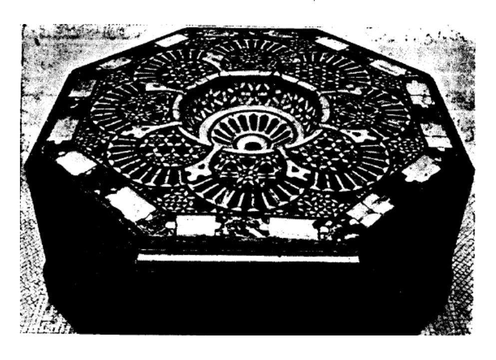
(١) **O. Marçais: Manuel d'art Musulman l. fig ١٥٩ H. Terrasse: L'Art Hispano Mauresque pl XX**

عنده في تغطية المساحات الضيقة ولاسيما الإطارات، أما المساحات الكبيرة فكانت تغطيها المناظر الآدمية. ولذا وجد الفنان البيزنطي بعض الصعوبة في ملء المساحات الكبيرة في زخارف الجامع برسوم نباتية وهندسية. وتضم فسيفساء هذا الجامع كتابات بالخط الكوفي، حروفها ثقيلة ولا تلاؤم بينها وبين سائر الزخرفة.

أما في مصر فقد استعملت الفسيفساء في أجزاء بعض المحاريب مثل طاقية المحراب في قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧هـ) وطاقية محراب مدرسة قلاوون (٦٨٤هـ) والعصابة التي تزين محراب الجامع الطولوني (٦٩٦هـ) وتواشيح محراب المدرسة الطيبرسية (٧٠٩هـ) وطاقية محرابي المدرسة الأقبغاوية[١] (٧٤٠هـ).



(شكل ٣٥٨) صفة من فسيفساء الرخام من عصر المماليك ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

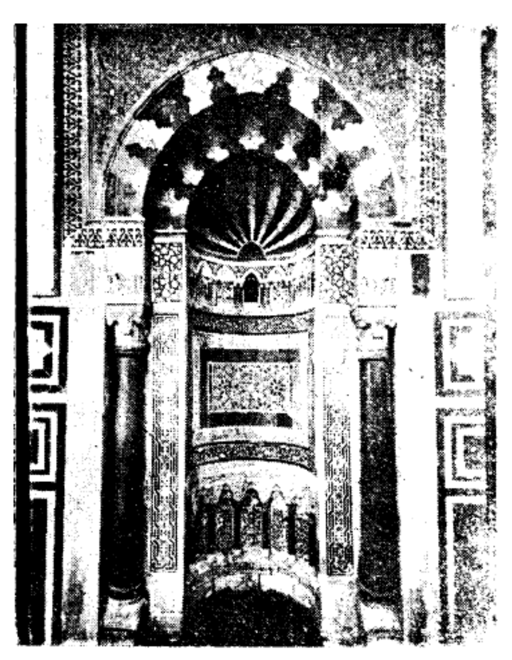


(شكل ٣٥٩) حوض مثمن من فسيفساء الرخام محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت بلندن

---

[١] حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية جـ ١ ص ٣٧.

ولكن نوعاً آخر من الفسيفساء ازدهر في مصر في عصر المماليك وهو الفسيفساء المصنوعة من المكعبات الصغيرة من الرخام. وكان أكثر استعماله في المحاريب والوزرات بالمساجد، كما كانت تصنع منه الفسقيات والأحواض فضلاً عن استعماله في زخرفة الأرض وما إلى ذلك. ويلوح أن بعض الكتاب يرى أن تسمية هذا الرخام الدقيق باسم الفسيفساء خطأ شائع وأن الفسيفساء وقف على الفصوص الزجاجية الصغيرة[١]. ولكننا لا نرى محلاً لهذا الرأي.



(شكل ٣٦٠) محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر من سنة ٧٠٩هـ (١٣٠٩م)

ومن أبدع أمثلة هذه الفسيفساء الرخامية صفة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٣٥٨) وحوض في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٣٥٩). ومنها أيضاً محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر (شكل ٣٦٠)

---

[١] المرجع نفسه

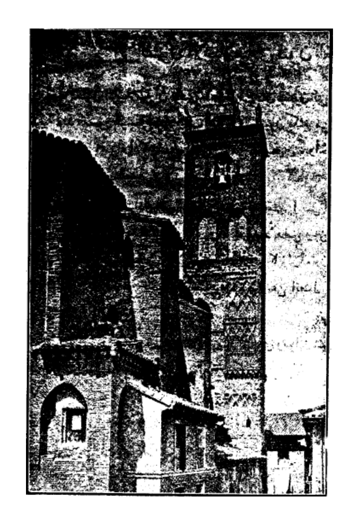
أثر الفنون الإسلامية في فنون الغرب

أتيح للفنون الإسلامية أن تؤدي ما عليها من دين للفنون التي سبقتها، فأثرت في الفنون الغربية منذ العصور الوسطى؛ إذ أعجب الفنانون الغربيون بكثير من منتجات الصناع والفنانين في ديار الإسلام، سواء أكانوا من المسلمين أم من المسيحيين، وأخذوا عنهم بعض الموضوعات الزخرفية والأساليب الفنية.

وليس مثل هذا التبادل الفني غريباً في شيء، فقد اتصل الشرق الإسلامي بأوربا في العصور الوسطى بوساطة التجار أولاً، والمدينة في الأندلس وجزيرة صقلية ثانياً، وبفضل مشاهدات الحجاج المسيحيين في الأراضي المقدسة وما كانوا يحملون معهم إلى أوربا من التحف الإسلامية، ثم بوساطة الحروب الصليبية، فضلاً عن اتصال الأوربيين بالدولة العثمانية بعد ذلك.

أما التجارة بين موانئ مصر والشام وآسيا الصغرى وموانئ شبه الجزيرة الإيطالية وساحل فرنسا الجنوبي فكانت زاهرة إلى حد بعيد. وكان التجار لا ينقلون إلى أوربا بضائع الشرق الإسلامي فحسب، بل ينقلون أيضاً ما يجلبه التجار من بضائع الشرق الأقصى. وكانت العلاقات التجارية وثيقة بين الأمم الإسلامية وبلاد الروسيا ووسط أوربا شماليها، وكانت قوافل التجار المسلمين منتشرة في الطرق التجارية بين بحار الصين وآسيا الوسطى وسواحل بحر البلطيق. وحسبنا دليلاً على ذلك ما عثر عليه من قطع العملة الإسلامية في الروسيا وفنلندة والسويد والدانمرك وغيرها. وترجع قطع العملة المذكورة إلى ما بين القرنين الأول والخامس بعد الهجرة (٧- ١١م). وفضلاً عن ذلك فإن كتب الرحلات وتقويم البلدان تؤيد تردد التجار المسلمين على جنوبي الروسيا والقسطنطينية والمدن التجارية في إيطاليا، وتشير إلى وصول بعضهم إلى أوربا الوسطى، كما أنها تصف المملكة التي أسسها البلغار في حوض الفلجا الأوسط وانتشر فيها الإسلام وزارها الرحالة ابن فضلان سنة ٣٠٩هـ (٩٢١م).

وكانت بولندة من حلقات الاتصال بين الغرب والشرق الأدنى ولاسيما في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤- ١٥م)، وتأثرت كثيراً بالفنون الإسلامية في تركيا وإيران، على رغم أنها لم تكن جزءاً من الامبراطورية العثمانية كما كانت شبه جزيرة البلقان مثلاً. وذلك أن المدن الواقعة جنوب شرق بولندة كانت تحصل على تحف شرقية كثيرة من موانئ البحر الأسود وفضلاً عن ذلك فقد كان في بعض مدن بولندة ولاسيما لوفوف أو لميرج مهاجرون من الأرمن واليونان نزحوا إلى تلك البلاد منذ القرن السابع الهجري (١٣م)، ولكنهم لم يقطعوا أسباب الانصال بأوطانهم الأولى، فكانوا يستوردون منها البضائع والتحف الشرقية، كما كانوا يشيدون الكنائس والعمائر في مهجرهم على الأساليب الفنية التي ألفوها في بلادهم. والمعروف أن هذه الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الإسلامية منذ استولى المسلمون على أرمينية وامتد نفوذهم الفني إلى البلقان. وزاد اتصال بولندة بالشرق الأدنى في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦- ١٧م)، بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين شمالي البلقان، فمعظم نشاط التجار من الترك والأرمن واليونان وأصبحت بولندة من أهم الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والإيرانية. ثم أقبل الصناع والفنانون البولنديون على تقليد هذه المنتجات الفنية، ولاسيما المنسوجات والسجاد والتحف المعدنية والحلي والأسلحة. وكانت بعض الأسرات البولندية توصي بنسج السجاجيد الشرقية في تركيا وإيران على أن تنسج عليها أشعرة تلك الأصوات أو شاراتها الخاصة.



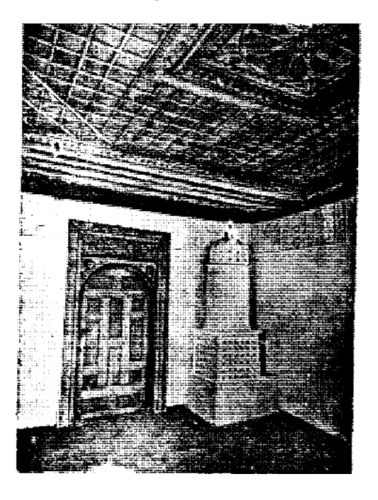
(شكل ٣٦١) مثال في سرقطة من البناء بالطوب في عصر المدجنين



(شكل ٣٦٢) كنيسة سان كاتدالدو في بلرمو بصقلية من سنة ١١٦١م

أما الأندلس فقد ازدهرت فيها المدنية الإسلامية، وأصبحت قرطبة في القرن الرابع الهجري (١٠م) أكثر المدن في أوربا ازدهاراً وأعظمها مدنية. وكان عصر ملوك الطوائف باعثاً على تعدد مراكز العلم والأدب والفن في شبه الجزيرة. وجاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرتهم إلى الشمال حيث نقلوا كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم. ولما تقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص دخل كثير من المسلمين تحت حكم

المسيحيين وصاروا يعملون للملوك والأمراء الأسبان وتعلم منهم غيرهم، فانتشرت أساليبهم الفنية، وكان سقوط طليطلة في يد المسيحيين سنة ٤٧٨هـ (١٠٨٥م) وقرطبة سنة ٦٣٤هـ (١٢٣٦م)، واشبيلية سنة ٦٤٦هـ (١٢٤٨م) أكبر عامل على امتزاج الصناع العرب أو المستعربين بغيرهم، ثم كان سقوط غرناطة سنة ٨٩٧هـ (١٤٩٢م) خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه الغرب عن المسلمين كثيراً من أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الزخرفية. ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطراز الأسباني الذي ينسب إلى المدجنين **Mudėjar** أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال دولة العرب (شكل ٥٥١) وقد نشأ هذا الطراز في طليطلة واشتغل الصناع المدجنون بزخرفة الكنائس ودور الخاصة في أنحاء أسبانيا ونبغوا في صناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب وفي العاج.

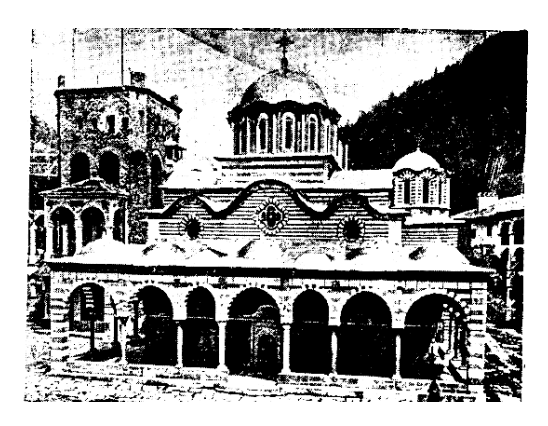


(شكل ٣٦٣) قاعة في منزل بلغاري بمدينة اربافاسي من القرن الثامن عشر الميلادي

وأينعت الحضارة الإسلامية في جزيرة صقلية منذ فتحها بنو الأغلب سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م). وعندما زال عنها حكم المسلمين واستولى عليها النورمنديون سنة ٤٨٢هـ (١٠٨٩م). بقيت الأساليب الفنية الإسلامية سائدة فيها مدة طويلة (شكل ٣٦٢)، بل انتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوربية، لأن النورمنديين اتبعوا سياسة تسامح ديني عظيم وعملوا على المساواة بين رعاياهم من

العرب والبيزنطيين وسائر المسيحيين.

أما الحروب الصليبية فلا يعنينا هنا من نتائجها إلا أنها زادت الاتصال بين المسيحيين والشرق الإسلامي، وأوجدت منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية كجنوه والبندقية وبيزا، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينة في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى، حتى أقدم البنادقة على سك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين. وكان على عليها كتابات عربية وآيات قرآنية، فضلاً عن التاريخ الهجري. وقد بقي ضربها إلى أن احتج عليه الباب انسونت الرابع سنة ١٢٤٩م



(شكل ٣٦٤) كنيسة في دير القديس يوحا بمدينة ديلا في بلغاريا. من بداية القرن الماضي

ومن خير ما قيل عن علاقة الصليبيين بالمسلمين ما كتبه العالم جيزو **Guizot** وزير لويفيليب ملك فرنسا، وذلك في كتابه "تاريخ الحضارة في أوربا" قال: من الطريف أن نتبين في كتب التاريخ القديمة شعور المسلمين نحو الصليبيين، فإنهم كانوا ينظرون إلى هؤلاء الأوروبيين كأنهم برابرة وكأنهم أكثر الناس غلظة وغباوة وأقلهم مدينة وتهذيباً. أما الصليبيون أنفسهم فقد أدهشهم وأثر فيهم ما رأوه عند المسلمين من ثروة ومدينة وكرم في الخلق. ثم تبع هذه الفكرة الأولى صلات عديدة بين المسلمين والصليبيين امتد أثرها وأصبحت أعظم شأناً مما يظن عادة".

وكانت العلاقات بين العالم الإسلامي والدولة البيزنطية عدائية في معظم الأحيان، ولكن ذلك لم يمنع تبادل السفارات والهدايا، بل حدث أن أرسل الأباطرة البيزنطيون إلى الخلفاء المسلمين الصناع المهرة والمواد النادرة، وما إلى ذلك مما كان الخلفاء يحتاجون إليه في إقامة عمائرهم



(شكل ٣٦٥) باب قصر في **Vllleneuve- Avignon** بفرنسا. من القرن الرابع عشر الميلادي

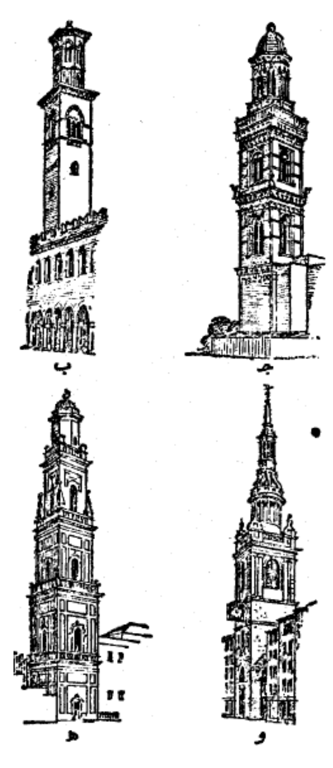
ولا ريب في أن الفنيين البيزنطيين أعجبوا بكثير من الأساليب الإسلامية في الزخرفة وأقبلوا على تقليدها في تذهيب مخطوطاتهم، وفي تزيين منسوجاتهم النفيسة، وغير ذلك من منتجاتهم الفنية.

وفي بداية القرن الثامن الهجري (١٤م) أغار المغول على دولة السلاجقة في آسيا الصغرى وأفلحوا في القضاء عليها، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين، فاستقل بالمقاطعة التي كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها. وهكذا قامت الدولة العثمانية وعملت بعد ذلك على مد سلطانها في آسيا الصغرى ثم في البلقان، فسقطت غاليبولي ثم أدرنة والقسطنطينية وتقدم العثمانيون حتى أصبحت شبه جزيرة البلقان جزءاً من امبراطوريتهم العظيمة، ولكن دب الضعف إلى هذه

الإمبراطورية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، وشهد القرن الماضي تفككها وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوربية.

وكانت شعوب البلقان في أثناء خضوعها للترك تعيش بمعزل عنهم. وكانت جماعات الترك منتشرة في شبه الجزيرة، لكنها لم تفلح في أن تطبع أهلها بالطابع التركي. ومع ذلك كله فقد تأثرت هذه الشعوب بالأساليب التركية في العمارة والزخرفة، وظهر هذا التأثر في مبانيهم ومنتجاتهم الفنية، (شكلي **٣٦٣و٣٦٤**) ثم امتد إلى الشعوب المجاورة لبلاد البلقان، ولا يزال ظاهراً حتى بعد استقلال البلقان عن تركيا.

أما المظاهر التي يتجلى فيها تأثير الفنون الإسلامية في فنون الغرب فعديدة. ومن أهمها في العمارة أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأساليب المعمارية من قلاع سورية ومصر كالمشربيات (شكل **٣٦٥**). والمشربيات في فن العمارة دعائم بتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة وبين كل دعامتين فتحة مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رؤوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران أو يضعوا تحتها الألغام، كما يمكن أيضاً أن يصب على رؤوسهم الزيت أو الماء الغليان.



(شكل ٣٦٦)

(ب) برج في مدينة فيرونا من القرن الثالث عشر الميلادي

(جـ) برج في مدينة بوليتو من القرن الرابع عشر الميلادي

(هـ) برج في مدينة لكة **Lecce** بإيطاليا من القرن السابع عشر الهجري

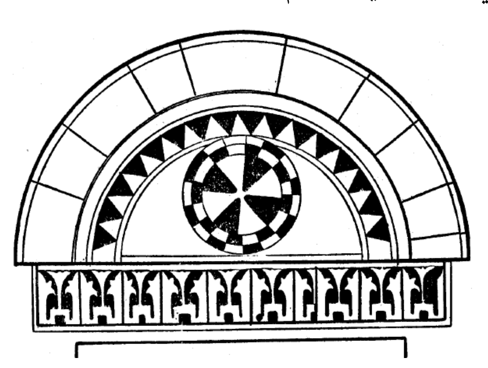
(و) برج كنيسة **St Mary le Bow** بلندن من القرن السابع عشر الميلادي

ومن الأساليب المعمارية التي أخذها الغرب من الشرق الإسلامي جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتوياً كي لا يتمكن العدو الذي يصل إلى باب القلعة من رؤية الفناء الداخلي. أو تصويب سهامه إلى من فيه. ومما اقتبسوه أيضاً إنشاء المراقب الصغيرة على الأسوار[١] échaugettes والأبراج الصغيرة البارزة والكرانيش.

---

[١] **L Rèau: Dietionnatre nlustrè d'art et d'Archèologie p. ١٦٠**

وقد شيد النورمنديون في صقلية عمائر كثيرة تتجلى التأثيرات الإسلامية في تصميماتها وقبابها وعقودها وأعمدتها وزخارفها. وكان ذلك كله بعد أن أزال عن صقلية سلطان المسلمين (شكل ٣٦٢). وأكبر الظن أن المهندسين الذين صمموا أبراج النواقيس في إيطاليا في عصر النهضة (شكل ٣٦٦) تأثروا بتصميم المآذن في مساجد العصر المملوكي بمصر والشام. كما اقتبس المعماريون الانجليز من العمارة الإسلامية زخارف من فروع نباتية كانوا يرسمونها في العمائر بارزة بروزاً بسيطاً ويسمونها "أرابسك" وكذلك أعجب الإيطاليون في بيزا وفلورنسة وجنوة ومسينا بظاهرة معمارية في العصر المملوكي هي تتابع طبقات أفقية من أحجار قائمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون، وظهر أثر هذا الإعجاب في الواجهات المخططة في المباني الرخامية التي شيدوها في بلادهم .



(شكل ٣٦٧) زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية في باب كنيسة **Saint Pierre de Reddes** في هيرو **Hèrault** بفرنسا

ويظهر تأثير الفنون الإسلامية واضحاً في بعض البلاد الرافعة في جنوبي فرنسا ولاسيما بلدة بوي **Puy** حسب نرى الطابع الإسلامي في العقود المتعددة فصوص وفي الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية والزخارف المؤلفة من الجدائل أو سعف النخل وفي العقود ذات الفصوص وفي الكوابيل الخشبية. كما يظهر تأثير هذه الفنون في بعض العمائر البولندية حيث نري استعمال المقرنصات وزخارف الأرابسك ورسوم ورقات الشجر ذوات الفصوص الثلاثة، وهي ظاهرة كلها في الكنيسة الأرمينية وفي

مدينة لوفوف وترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي.

وفضلاً عن ذلك فإن مؤرخي الفنون ينسبون اختراع العقود المدببة والعقود الستينية إلى البنائين ، كما يعلمون بأن العمارة القوطية أخذت عنهم استخدام الزخارف الحجرية التي تملأ بها الشبابيك ويركب بينها الزجاج.

أما في ميدان الفنون الزخرفية والتطبيقية فإن الأوربيين قلدوا الكتابة الكوفية في بعض الأحيان واستخدموها عنصراً من عناصر الزخرفة (شكل ٣٦٧)، ومن أمثلة ذلك صليب إيرلندي من البرونز المذهب يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وعليه بالخط الكوفي عبارة "بسم الله". وفي المتحف المذكور قطع كثيرة من العملة الأوربية عليها كتابات كوفية (شكل ٣٦٨) ولعل بعضها استعمل لتسهيل التعامل مع المسلمين، ولكن لاشك في أن بعضها الآخر لم يفقه الغربيون معناها فنقلوها كزخارف فحسب، وقلدهم في ذلك كثيرون من بعدهم، ولا عجب فإن بين تلك الكتابات عبارات إسلامية أو آيات قرآنية لا ينتظر أن ينقشها ملوك مسيحيون على عمائرهم.




(شكل ٣٦٨) عملة من الذهب محفوظة في المتحف البريطاني ضربت للملك أوفا ملك مرسية، (٧٥٧- ٧٩٦م) وعليها **Offa Rex** باللاتينية وحول الكلمتين عبارة عربية وعبارة دينية اسلامية منقولتان عن عملة اسلامية

وكان للخزف الإسلامي أثر كبير في تطور صناعة الخزف في أوربا، ولاسيما بواسطة الأندلس الإسلامية التي ازدهرت فيها صناعة الخزف ذي البريق المعدني وكانت مصانعها تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والأسرات النبيلة في أسبانيا والبرتغال وإيطاليا وفرنسا. ويروى أن الكردينال اكسيمينيزا قال عن الصناع

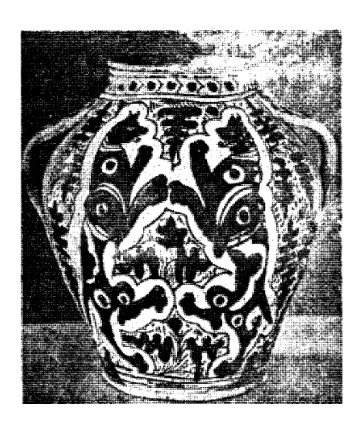
المسلمين في الأندلس: "ينقصهم إيماننا وتنقصنا صناعاتهم".

والمعروف أن الإيطاليين نقلوا هذه الصناعة عن الأندلس في القرن الخامس عشر (شكلي ٣٦٩ و٣٧٠) وقد نقل الأوربيون عن إيران وتركيا رسوم بعض الزهور التي لم تكن معروفة في الغرب ألا يفضل رسومها الواردة من الشرق الأدنى منذ القرن الثامن الهجري (١٤م).

وتأثر الأوربيون كثيراً بالأساليب الفنية في صناعة التحف المعدنية الإسلامية التي كان الإقبال عليها عظيماً في أوربا، فأقبل الصناع على تقليدها ولاسيما في الجمهوريات الإيطالية وأوربا الوسطى (شكلي ٣٧١ و٣٧٢)، بل إن هذه الجمهوريات، ولاسيما البندقية، ورثت هذه الصناعة بعد أن بدأت في الاضمحلال في الشرق الإسلامي منذ القرن الخامس عشر. (الأشكال ٣٧٣ ٣٧٤ و٣٧٥).

وكذلك أقبل البنادقة على تقليد التحف الزجاجية الإسلامية ولاسيما ما كان منها مموها بالمينا، وانتشرت هذه الصناعة من البندقية إلى غيرها من المدن الأوربية.

أما أساليب المسلمين في نقش الخشب وزخرفته وتطعيمه فقد ظهر تأثيرها في فنون البلاد الأوربية التي كان لها بالعرب اتصال مباشر كالأندلس وجنوبي فرنسا وصقلية (شكل ٣٧٦).



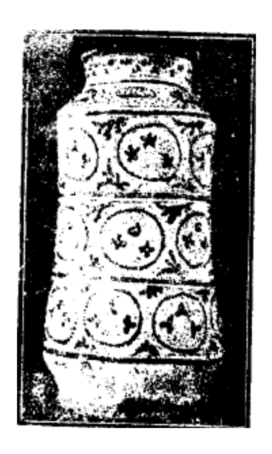
(شكل ٣٦٩) قدر من الخزف (مايوليفا) من صناعة فلورنسة في القرن الخامس عشر الميلادي

وقلد البنادقة صناعة التجليد الإسلامية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد، ونقلوا بعض أساليبها، ونقلها عنهم غيرهم من صناع الغرب، فلا عجب إن وجدنا الآن في صناعة التجليد الأوربية المختلفة كثيراً من تفاصيل الصناعة الإسلامية وزخارفها. ولا يزال "اللسان" المعروف في التجليد الإسلامي موجوداً في بعض الكتب الأوربية.

أما المنسوجات الإسلامية فقد عمت شهرتها أوربا في العصور الوسطى وأصبحت أكثر أنواع المنسوجات في ذلك العهد تحمل أسماء شرقية أو تنسب إلى مدن إسلامية. ولما رأى التجار ذلك هب كثير منهم لإنشاء المصانع في أنحاء أوربا المختلفة لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس. وكان العرب قد أقاموا في صقلية مصانع شهيرة للنسج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين في الجزيرة، فتعلم الإيطاليون في هذه المصانع أسرار النسج الإسلامي ودقائقه ونقلوه إلى المدن الإيطالية المختلفة (شكل ٣٧٨) وحفلت المنسوجات الحريرية الإيطالية في القرن الرابع عشر الميلادي بالزخارف الشرقية حتى الكتابات العربية منها.

وبدأ النساجون الأتراك والإيطاليون منذ القرن العاشر الهجري (١٦م) ينافس كل منهما الآخر ويقلده، حتى لقد يصعب أحياناً التمييز بين منتجاتهم (شكل ٣٧٩). وظهرت في الأسواق بعد ذلك أحزمة من صناعة أوربا على الطراز الشرقي. وأطلق عليها اسم الأحزمة البولندية نسبة إلى بولندة حيث كثرت صناعتها في القرن الثامن عشر. والواقع أن أثر الفن الإسلامي في بولندة لم يكن ظاهراً في أحزمة الفرسان والنبلاء فحسب، بل إن ملابسهم الرسمية كانت ذات زخارف إيرانية الأصل. كما ظهر هذا التأثير في زخارف الخيام التي نقلها الصناع البولنديون عن إيران وأصبحت لوفوف البولندية مركزاً كبيراً للتجارة في الإسلامية، ثم عمل فريق من تجارها على إنشاء مصانع للنسج دأبت على تقليد الأقمشة الشرقية، ولاسيما التركية والإيرانية. وقد أتيح لهذه المصانع أن تنتج من السجاد والديباج وسائر المنسوجات الثمينة مالا يسهل تمييزه من منتجات إيران وتركيا. وأصاب البولنديون نجاحاً عظيماً

في تقليد الأحزمة الحريرية الشرقية التي لم يكن النبلاء يستغلون عنها في ملابسهم التقليدية.



(شكل ٣٧٠) إناء أدوية (الباريلو) من خزف منقوش باللون الأزرق القاتم من صناعة مدينة فاينزا بإيطاليا في القرن ١٥م ومتأثر بالنماذج الشرقية

وتمتاز الأحزمة المصنوعة في بولندة بأن قوام زخرفتها أشرطة فيها رسوم نباتية أو هندسية متتابعة. وينتهي طرفاً الحزام البولندي بزخرفتين متشابهتين كانتا في معظم الأحيان من رسوم زهر القرنفل.

وكان السجاد أيضاً مما أخذه الأوربيون عن الشرق منذ القرن الرابع عشر الميلاد فتعلم الصناع الغربيون صناعته من المسلمين، واحتفظوا مدة طويلة بالأساليب الشرقية في زخارفه .

وفضلاً عن هذا كله فإن الموضوعات الزخرفية الإسلامية كان لها أثر كبير في الزخارف الأوربية عامة منذ نقلها المدجنون (شكلي ٣٨٠ و٣٨١) والصناع في المدن الإيطالية ولاسيما البندقية.



(شكل ٣٧١) إناء (أكوَلمانيل) من المعدن من صناعة ألمانيا في القرن الثاني عشر الميلادي. وفي متحف فرنكفورت على نهر المين



(شكل ٣٧٢) إناء (أكولمانيل) ألماني من القرن الخامس عشر في متحف همبرج

خاتمة
في جوهر الفنون الإسلامية

كان الجزء الأكبر من العالم المتمدن المعروف في بداية القرن السابع الميلادي يخضع لدولتين عظيمتين: الدولة البيزنطية في حوض البحر الأبيض المتوسط، والدولة الساسانية في الشرق الأوسط. ثم وحد الإسلام كلمة العرب وجمع شملهم، فأفلحوا في القضاء على الدولة الساسانية وفي الاستيلاء على مستعمرات الدولة البيزنطية، وشيدوا لأنفسهم امبراطورية مترامية الأطراف، امتدت من حدود الصين شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، ومن آسيا الوسطى والبحر الأسود وجبال البرانس شمال إلى صحاري السودان والمحيط الهندي جنوباً.

وقد كان للعرب في الجاهلية القدح المعلى في فنون الشعر والخطابة وأساليب القتال، ولكن طبيعة بلادهم، وحياة البداوة السائدة في معظم أنحاء شبه الجزيرة العربية، كل ذلك منعهم من أن يصيبوا قسطاً يستحق الذكر من فنون العمارة والنحت والتصوير، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة وأقسامها المتاخمة لإيران وأرض بيزنطية أو التي تربطها بالبلاد الأجنبية صلة تجارية وثيقة، ومهما يكن من شيء فإن الأساليب الفنية التي عرفها العرب في اليمن أو بادية الشام أو بلاد النبط كانت متأخرة أشد التأثر بالفنون الإيرانية والهلينية. ولم تكن للصانع في المجتمع العربي الجاهلي مكانة اجتماعية يغبط عليها.

إذن لم تكن للعرب في فنون البناء والنحت والتصوير والزخرفة أساليب خاصة بهم، ولكن قامت على أكتاف العرب امبراطورية واسعة الأرجاء ودخلت في الدولة الإسلامية شعوب أخرى، وبرز إلى الوجود فن إسلامي على أساس الفنون الساسانية والهلينية والقبطية والرومانية وفنون الهند والصين وآسيا الوسطى، وما إلى ذلك من الأساليب الفنية المحلية التي كانت زاهرة في الأقاليم التي امتد إليها سلطان المسلمين.

وقد ذكرنا كيف نشأت في الدولة الإسلامية مدارس أو طرز فنية كانت تختلف باختلاف الأقاليم، ولكنها تشترك في خصائصها العامة. وتطورت هذه الطرز الفنية برعاية المسلمين، وظلت طرزاً مختلفة من فن إسلامي عام، يسهل تمييزه من سائر الفنون غير الإسلامية، سواء أكان ذلك في العمارة أم في التصوير أم في منتجات الفنون الزخرفية من خزف ونسيج وسجاد وخشب وعاج وزجاج وتحف معدنية.

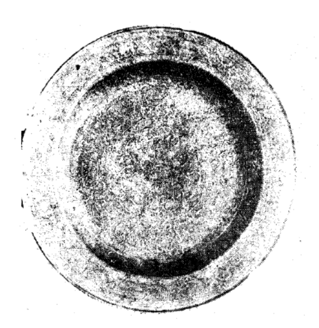
وقد اختلف علماء الأثر الإسلامية في تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة في بناء الفن الإسلامي الجديد، فذهب فريق إلى أن الفنون الهلينية والبيزنطية التي كانت سائدة في البحر الأبيض المتوسط عند ظهور الإسلام هي التي أمدت الفن الإسلامي بمعظم عناصره. بينما قال آخرون– وعلى رأسهم جوزيف ستريجوفكي **Joseph Strzygowski** بأن قوام الفن الإسلامي أساليب فنية كانت تسود الهضبة الإيرانية عندما هب المسلمون لفتح العالم المعروف في فجر الإسلام. وفي رأينا أن نظرية الفريق الأول صحيحة فيما يخص الطرز الفنية الإسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط، بينما تصدق نظرية الفريق الثاني على الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي.



(شكل ٣٧٣) صينية من النحاس المكفت بالفضة صنعت بمدينة البندقية في القرن الخامس عشر وفي وسطها رنك (شارة) أسرة "أوكي دي كاني" **Occhi di Caui** من الأسرات النبيلة في فيرونا

وهكذا نرى أن المسلمين ورثوا في الفنون الصناعية أي التطبيقية خير ما حذفته الأمم التي خضعت لسلطانهم أو الشعوب التي اعتنقت الإسلام، فقد صار إلى الفنانين المسلمين ما عرفه الساسانيون من أسرار صناعة النسيج الفاخر والتحف الفضية والذهبية وما اشتهر عند القبائل الرحل من أساليب نسج السجاد والأكملة وما أتقنته الشعوب التركية في آسيا الوسطى من صناعة التحف المعدنية وما نبغ فيه أهل الشام من صناعة الزجاج والخزف وما برز فيه قبط مصر من حفر الزخارف على الخشب.

وإذا كان العرب لم يحملوا معهم إلى البلاد التي فتحوها أساليب فنية خاصة بهم، فقد كانت سياستهم الحكيمة في استخدام الفنانين الوطنيين خير عون على النهضة بالفن. أضف إلى ذلك أن تشجيع الفنانين والصناع من أهل الذمة وممن أقبلوا على اعتناق الإسلام، ساعد على اختصار مرحلة الانتقال وعلى تطور الأساليب الفنية القديمة لترضي تعاليم المسلمين وأذواقهم، ويسر للعرب أنفسهم تعلم الصناعات الفنية. وقد ذكرنا أن الإغريق عندما امتد سلطانهم علموا أهل البلاد التي فتحوها كثير من الأساليب الفنية الإغريقية، ولكن تعاون هؤلاء مع الإغريق أدى إلى انحطاط الفن الإغريقي وسقوطه، بينما أدى مثل هذا التعاون بين العرب وأهل الأقاليم التي خضعت لهم إلى قيام الفن الإسلامي وازدهاره.



(شكل ٣٧٤) صينية من النحاس، من صناعة البندقية في القرن الخامس عشر الميلادي

ولم يكن قيام الفنون الإسلامية على يد العرب– بعد أن كان الفن غريباً بينهم في الجاهلية– حادثاً فريداً في التاريخ، فقد قامت المسيحية بين اليهود في فلسطين، ولم تكن لليهود أساليب فنية خاصة بهم. واحتضن الروم المسيحية وبرز إلى الوجود فن مسيحي لم يساهم اليهود فيه بشيء بل قام على أساس الفنون الهليلية.

ازدهرت الفنون الإسلامية التي نحن بصددها– وهي فنون العمارة والتصوير والزخرفة– من القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) إلى القرن الثاني عشر (الثامن عشر الميلادي). وكان النذير بأفول نجمها تأثر الفنانين المسلمين بالأساليب الفنية الغربية واستعمالهم بعض الوسائل الصناعية الأوربية، وإقبالهم على إنتاج كميات وافرة من التحف انتاجاً رخيصاً لإغراق الأسواق وإرضاء السياح.

وأول مميزات الفنون الإسلامية بزاهية تصوير الكائنات الحية ومما يتصل بهذه الكراهية ويسير معها جنباً إلى جنب أن العلاقة بين الدين الإسلامي وفنون الإسلام ليست وثيقة، فالإسلام لم يستخدم الفن في الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى، ولاسيما ديانة قدماء المصريين والبوذية والمسيحية الكاثوليكية. والمعروف أن الفن يولد في معظم الحالات في خدمة الدين، فتماثيل الآلهة وصورها وأماكن العبادة وأدواتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية، والفن المسيحي مثلاً ساد فيه زهاء ألف وخمسمائة سنة تصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها. ولم يبدأ الفن المسيحي في التحرر من نفوذ الدين والإقبال على العناية بالطبيعة ومظاهرها والإنسان ومشاعره إلا ابتداء من عصر النهضة في إيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي.

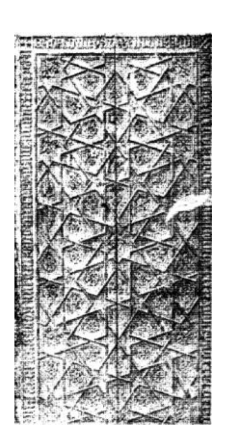


(شكل ٣٧٥) غطاء إناء من المعدن، من صناعة فنان إيراني في البندقية في بداية القرن السادس عشر الميلادي. محفوظ بالمتحف البريطاني

وقد قيل أن الفن– ولاسيما في منتجاته العليا– تعبير عن فكرة دينية في الإنسان أو بواسطة الإنسان، وأن الدين والفن توأمان منذ البداية. ولكن هذا كله لا يصدق على الفن الإسلامي. حقاً أن المساجد من أهم مظاهر العمارة الإسلامية، ولكن لم يكن لها في الإسلام الشأن العظيم الذي كان للمعابد عند قدماء المصريين والإغريق والبوذيين أو الذي كان للكنائس في المسيحية. فالمسلم يصلي أنى شاء. وليس للمساجد الجو الذي تشعر به في الكنائس. ومساجد الإسلام لا تضم شيئاً من تماثيل الآلهة والقديسين أو اللوحات الفنية التي تسجل أحداث التاريخ الإسلامي. والمحراب في المسجد حنية تبين اتجاه الكعبة وليس فيه أي صورة أو تمثال، والإمام في الصلاة لا يرتدي الملابس ذات الألوان المتعددة والزخارف ولا يمسك هو وأعوانه بالمباخرة والأدوات الدينية التي يتجلى فيها جمال الفن ودقة الصناعة. ولا ريب في أن هذا ناشئ عن طبيعة الإسلام وعن كراهية التصوير وتجنب الترف عند المسلمين.

وقد ذكرنا في الصفحات السابقة أن القرآن الكريم لم يعرض للتصوير بشيء، وأن كراهية التصوير عند المسلمين أساسها أحاديث تنسب إلى النبي عليه السلام، وأن المستشرقين يختلفون في صحة هذه النسبة، ففريق منهم يذهب إلى أن النبي لم يكره التصوير ولم ينه عنه، وأن هذه الكراهية نشأت بين الفقهاء في النصف الثاني من

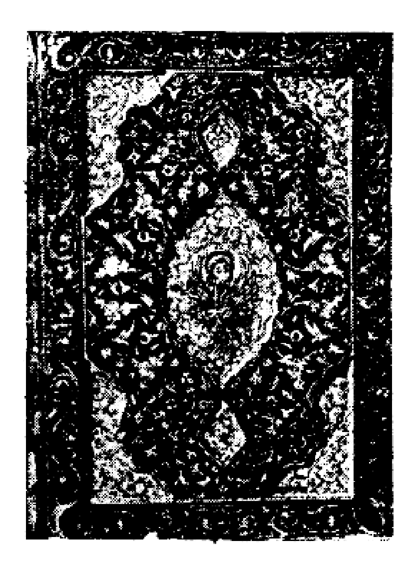
القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وأن الأحاديث المنسوبة إليه عليه الصلاة والسلام موضوعة، لا تعبر إلا عن الرأي السائد بين الفقهاء في العصر الذي جمع فيه الحديث ودون. وقلنا إننا نعتقد أن كراهية التصوير ترجع إلى عصر النبي وأن أساسها البعد من الوثنية وعبادة الأصنام، والخوف من الرجوع إلى ما كان عليه العرب في الجاهلية، كما أن من أسبابها النفور من مضاهات خلق الله، وذلك فضلاً عن كراهية الترف في ذلك العصر الذي ساد فيه الزهد التقشف والجهاد في سبيل الله. ولكنا لا نؤمن بتحريم التصوير تحريماً صريحاً، لأنه ليس من المحرمات القطعية التحريم. ولأن تلك الكراهية كان أساسها– في رأينا– الرغبة في إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام وعن الشرك بالله، وغير معقول أن يقصد بها التحريم المطلق، لاسيما بعد أن يبعد عهد المسلمين بالوثنية ويثبت سلطان الإسلام ويصبح للتصوير فوائد علمية لا سبيل إلى تكرارها. على أننا قد عرفنا أن المسلمين في العصور الوسطى لم ينصرفوا عن تصوير الكائنات الحية انصرافاً تاماً، ومع ذلك كله فإن كراهية هذا التصوير مضافاً إليها طبيعة الفنون التي ورثها الفن الإسلامي، كل ذلك كان له تأثير بعيد المدى في جوهر الفنون الإسلامية.



(شكل ٣٧٦) باب من الخشب من عصر المدجنين في القرن الخامس عشر بأسبانيا. في متحف الفنون الزخرفية بباريس

ولعل أولى مظاهر هذا التأثير أن الفنون الإسلامية لم تظهر فيها عبقرية النحات،

فالتماثيل المجسمة نادرة عند المسلمين. وفضلاً عن ذلك فإن تصوير اللوحات الفنية المستقلة، كما عرفه الغربيون، غير مألوف في البلاد الإسلامية قبل اختلاطها بالأمم الأوربية وتأثرها بفنونها. وإنما ازدهر عند المسلمين– ولاسيما في إيران والهند وتركيا– توضيح الكتب بالصور. ولكن الفنان لم يفلح في نقل الطبيعة ومحاكاتها في هذه الصور، ولم يصب قسطاً وافراً من النجاح في هذا الصدد حين استعمل رسوم الحيوان والنبات في سائر ميادين الفنون. فالحق أن الفنانين المسلمين انصرفوا إلى اتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها فأبدعوا في الرسوم الهندسية واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح بعض أنواعها يعرف عند الافرنج باسم "أرابسك" أي الزخارف العربية. وكذلك عنى الفنانون المسلمون بحسن الخط، واتخذوا من الكتابة ضروباً من الزخارف أصبحت من أظهر مميزات الفنون الإسلامية.



(شكل ٣٧٧) جلد كتاب من صناعة البندقية في القرن السادس عشر الميلادي

وهكذا نرى أن الفنون الإسلامية لم تعرف في تصوير الكائنات الحية تطوراً طبيعياً وسيراً في سبيل الإتقان وحسن تقليد الطبيعة. فظل المصورون المسلمون جامدين

ومقيدين بأساليبهم القديمة، يرمزون إلى الطبيعة وكأنهم لا يجسرون على تقليدها تقليداً أميناً، خشية أن يكون في ذلك محاكاة لقدرة الخالق عز وجل، فلم يصل معظمهم إلى المرحلة التي عرفها التصوير الإيطالي منذ عصر المصور جيوتو **Giotto**، حين خف تأثير الفن البيزنطي وبدأ المصور الإيطالي في العناية بالطبيعة والبعد عن التكلف، وعمل على احترام المنظور والتشريح، وأصاب توفيقاً نسبياً في التعبير عن العواطف.

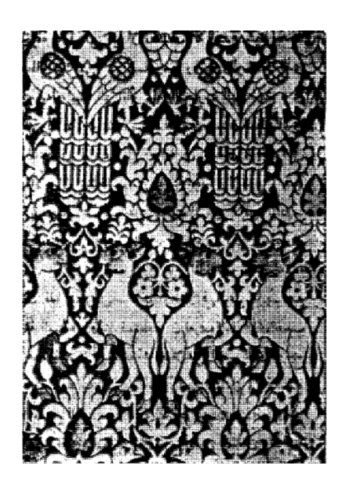
فالحق أن أوضح ما لاحظناه في الصور الإسلامية بوجه عام أن قوانين المنظور غير قائمة وأن الصورة مكونة في مستوى واحد، وأن الفنان لا يرعى الطبيعة وعلم التشريح في رسم الجسم الإنساني، ولا يوفق في توزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان البراقة التي تكسب الصورة طابعاً زخرفياً خاصاً، كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا في النادر؛ وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها، ولم يفلح في أن يكسب مناظرها شيئاً من الحركة والحياة.

ومن نتائج كراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام أن طغى على الصور الإسلامية سحر خاص وخيال واسع وثروة زخرفية عظيمة، ولكن أعوزها التكوين الباعث على التفكير، والألوان المملوءة بالمعاني والمغزى في بيان نعيم الحياة وآلامهما. فغلب عليها الطابع الزخرفي ويزنها اللوحات الفنية الأوربية في النضوج والقدرة على التعبير عن الجمال الروحي في الحياة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية في سبيل الدين والوطن والمثل العليا[1]. وحسبك، لتفهم هذا الفرق الكبير بين التصوير الإسلامي والتصوير الغربي، أن تجول في قاعات معرض للوحات الفنية الغربية وأن ترى كيف يستطيع الفنان العبقري أن يبعث إلى أعماق نفسك الشعور بحنان الأمومة، أو بعظم التضحية في سبيل المبدأ، أو يهول العواصف في البر أو البحر، أو بجمال

---

[1] نلاحظ هنا أن تأليه بعض أصحاب الأديان الأخرى وطبيعة معجزاتهم أكسب الفنانين مادة خصبة للتصوير، في حين أن الإسلام واضح فيه أن محمداً عليه السلام بشر كسائر المؤمنين فلم تسكن سيرته مصدر الوحي للفنانين المسلمين كما كانت سيرة السيد المسيح والقديسين لأهل الفن المسيحي.

الطبيعة عند الغروب، أو بغير ذلك من ألوان العواطف والانفعالات. أنك تتبين حينئذ أن الفنانين المسلمين لم يصوروا الكائنات الحية، وإنما كانوا يتخذون منها موضوعات زخرفية.



(شكل ٣٧٨) ديباج من صناعة إيطاليا (**Lucques**) في القرن الخامس عشر الميلادي. في متحف دسلدورف

وأدى ذلك إلى أن ذاتية الفنان لا تظهر في الفنون الإسلامية؛ فإن الفنان المسلم لم يعبر عن مشاعره ولم يصور الطبيعة بأسلوب خاص يميزه عن غيره من زملائه الفنانين المسلمين. أجل، إننا قد نشعر أن أحد الفنانين في الإسلام أصاب جانباً كبيراً من المهارة في إتقان الرسم والزخرفة، ولكن قل أن نكشف أنه ابتدع شيئاً جديداً أو أعطانا شيئاً من صميم نفسه ومن روحه والوسط الذي يعيش فيه والبيئة التي تأثر بها والتجارب التي مرت به في الحياة. ولذا لا نرى للفنان عند المسلمين الشأن العظيم الذي كان للفنان في الغرب، بل إن الفنانين المسلمين لم يفتنوا في معظم الأحيان بمنتجاتهم من ناحية الجدة والإبداع، فلم يعنوا بتسجيل أسمائهم على التحف إلا في الأقل النادر، ولهذا كانت معظم التحف مجهولة الصانع ولم يكن في طبيعتها ما يبعث الشوق إلى معرفته، بل إننا حين نعجب بهذه التحف قلما نفكر في صانعيها أو نعثر فيها على ما يتم عن أولئك الصناع، وإنما نستطيع أن نعرف البلد الذي تنسب إليه

هذه الصورة أو التحفة، فضلاً عن العصر الذي ترجع إليه. وليس غريباً إذن إن كانت تراجم الفنانين في الإسلام نادرة، على الرغم من كثرة التراجم التي جمت لغيرهم من الطوائف. فقد نعرف اسم فنان من الفنانين المسلمين ولكنا لا نجد عنه في كتب الطبقات ما يعيننا على دراسة نشاطه الفني وتفهم بيئته والعوامل التي أثرت في فنه.



(شكل ٣٧٩) عمل من صناعة البندقية في القرن السادس عشر الميلادي. في متحف المنسوجات بمدينة ليون.

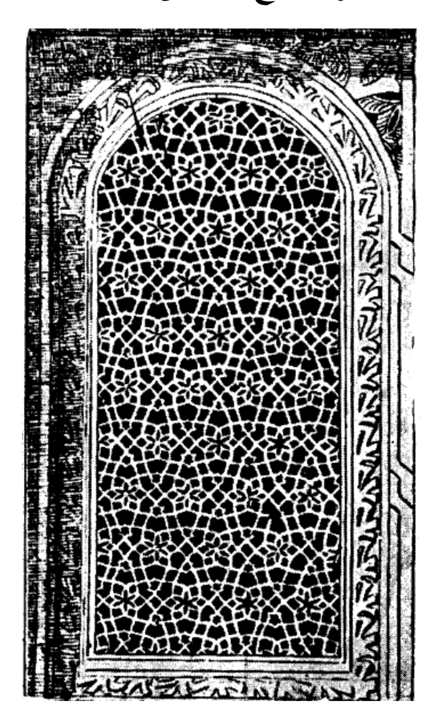
ولا ريب في أن السبب الأساسي في اختفاء شخصية الفنان في الإسلام هو الانصراف عن تصوير الكائنات الحية[١]، لأن هذا التصوير هو الميدان الذي يمكن أن

---

[١] نستطيع أن نضيف إلى ذلك حرص أصحاب العمائر أو التحف على أن تنسب إليهم وعلى ألا يظهر اسم الفنان فيطفي على ما لهم من الفضل والذكر.

يظهر فيه اختلاف شخصية الفنانين وأساليبهم الفنية. والواقع أننا إذا جردنا الفنون الأوربية من تصوير الكائنات الحية أو جعلناه فيها حسب تقاليد فنية بدائية اصطلاحية، اختفت شخصية معظم الفنانين الغربيين.

بيد أن بعض مؤرخي الفنون فسروا اختفاء شخصية الفنان في الإسلام بغلبة البداوة في العالم الإسلامي، وقالوا إن معيشة البدو لا يبثون فيها على الماضي ولا يحفلون بالمستقبل، ولا يكاد يمتاز فيها مخلوق عن مخلوق آخر، وإنما العزة لله ولا مفر لكل امرئ مما قدر له. ولكنا لا تقر هذا التفسير، وحسبنا اعتراضاً عليه أن البداوة لم تغلب على الحياة في العالم الإسلامي في العصور الوسطى. فقد ازدهرت فيه مدن فاقت في حضارتها المدن الأوربية المعروفة في ذلك الوقت. وفضلاً عن ذلك فإن البداوة لا تنفي الميل إلى الفخر بالإنتاج الشخص.

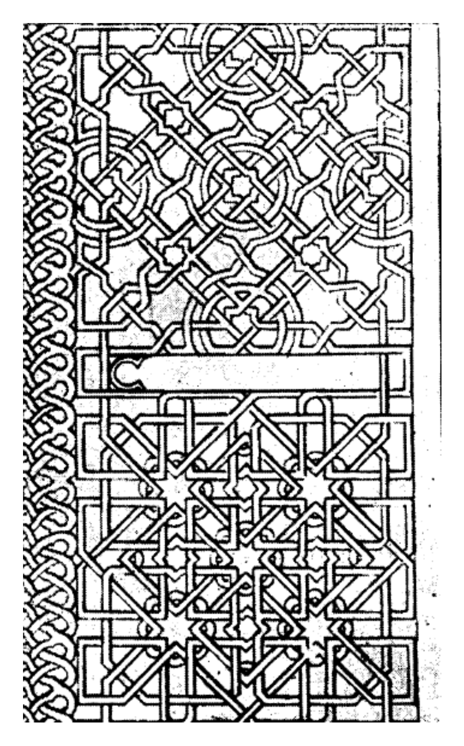


(شكل ٣٨٠) نافذة في مدينة طليطله، من عصر المدجنين في القرن الخامس عشر الميلادي.

ومن نتائج الانصراف عن تصوير الكائنات الحية في الإسلام أن قل استعمال الزخارف البارزة. فغلبت على الفنون الإسلامية زخارف مسطحة أو ذوات بروز قليل. وذلك لأن الزخارف الظاهرة البروز تتألف عادة من رسوم الكائنات الحية على نحو ما نرى في وجهات المعابد اليونانية.

ومن نتائجه أيضاً أن أصبحت الفنون الإسلامية ممثلة في الزخارف ومنتجات الفنون الصناعية أو التطبيقية. فإننا نجد في فنون الغرب عمارة وتصويراً كبيراً ونحتا. وتتجلى في التصوير الكبير والنحت فكرة الفن للفن، ولكنا لا نجد في الفنون الإسلامية إلا العمارة ثم الفنون الزخرفية مستعملة في حاجيات الإنسان كالمنسوجات والخزف والزجاج والأواني المعدنية وما إلى ذلك. بمعنى أن الفنون التطبيقية أو الفنون الصناعية والزخرفية لها شأن عظيم في فنون الإسلام، لأن الزخرفة طابع الفنون الإسلامية كلما، ولأن هذه الفنون التطبيقية لا ينافسها نحت أو تصوير، بل تراها تغزو ميدان العمارة نفسه حين تطغى الرسوم الجصية أو لو حلت القاشاني على جدران البناء فتبدو كأنها عنصر رئيسي فيه وتحول الفكر عن سائر ميزاته الفنية المعمارية.

وقد حدث في كثير من الأحيان أن كان الفنان في الإسلام يتألق ويبدع في اختيار أشكال الآنية والتحف التي تستخدم في الحاجيات اليومية، فيتخذ المبخرة أو الإبريق الخزفي أو غطاء الإناء على هيئة حيوان أو طائر ولكنه لم يقصد تمثال الحيوان أو الطائر لذاته، ولم يعن بصدق محاكاة الطبيعة فيه فضلاً عن أنه عمل على تغطيته بالرسوم والنقوش.



(شكل ٣٨١) زخرفة مبحوته في إحدى فلاح مدينة صفوية **Sègovie** في أسبانيا. من القرن الخامس عشر الميلادي.

وللفنانين المسلمين أساليب خاصة في استعمال الألوان، فهي عندهم لا تتدرج ولا تتجوع حول مركزمشترك، ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ مالا نراه في الفنون الأوربية إلا بعد إن طفت عليها التيارات الحديثة. والواقع أن كثيراً من هذه المدارس الأوربية الجديدة متأثر بالأساليب الفنية الشرقية بوجه عام.

والحق أن حدة الألوان في المنتجات الفنية الإسلامية تشعرنا بالتقابل بين الضوء والظلمة ولكننا لا نظفر بالتدرج والغني في تنويع درجات الألوان، فالفنان المسلم قد يصل في صوره وتحفه إلى استعمال ألوان رئيسية تعد على أصابع اليد الواحدة أو اليدين، ولكنه قلما يجاوز هذا الحد ليصيب توفيقاً بينا في إظهار عدد كبير من الألوان بدرجاتها المختلفة والفروق الدقيقة بينها.

بيد أن مهرة الفنيين المسلمين نجحوا في تخفيف الشذوذ والتنافر في الألوان بتصغير المساحات الملونة وتكرارها، فنرى حينئذ كيف تتجاور الألوان غير المتقاربة في هدوء وبهاء بعد أن خفف من حدتها وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى.

* * *

ولا تفوتنا الإشارة إلى صفة ظاهرة في الفنون الإسلامية ولاسيما في معظم صور المخطوطات وقد يصعب أن نجد في المعاجم اللغوية كلمة واحدة للتعبير عنها، فإن قوام هذه الصفة أن الوحدة والتماسك غير تأمين في الصورة، وأن الاشتراك بين الأشياء الثانوية فيها غير طبيعي أو منطقي، مما يجعل الصورة تبدو كأنها قطعة من الفسيفساء أو الزخرفة المطعمة. فالخطوط متداخلة، والألوان متنافرة، وبعض الأشكال يحجب البعض الآخر أو يخترقها، أو ينشأ منها، ومنظر الحديقة الغناء يجاوره منظر الصحراء القاحلة، وبين المناظر الطبيعية الجميلة تجد مستطيلات صغيرة تضم زخارف كتابية دقيقة والرسوم الهندسية تتصل بالزخارف النباتية. كل ذلك يؤيد ما نذهب إليه من الزخرفة أساس الفنون الإسلامية.

وقد أسرف الفنانون المسلمون في استعمال الزخارف حتى أكسبوا منتجاتهم الفنية صفة ظاهرة: هي كراهية الفراغ، أو الفزع من الفراغ **Horror vacui** كما يعبرون عنها باللاتينية. ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة ولا يؤمن باختصار الزخرفة أو السعي وراء إظهارها بإيجاد "حرم لها" والحق أن هذا الميل لا يزال قائماً في المجتمع الإسلامي حتى اليوم وحسبك شاهداً أن ترى كيف تزدحم جدران القاعات في معظم البيوت الشرقية بالصور ازدحاماً يجحف بحق كل واحدة منها، إذ أن كثيراً من الناس لا يدركون أن الصورة التي تعلق على الحائط بعيدة عن غيرها بعداً كافياً، نبدو محاسنها ويزيد رونقها وتكون محط أنظار المشاهدين.

وطبيعي أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين دعتهم إلى الإقبال على تكرار الزخارف تكراراً وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار "لا نهائي" وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الإسلامي وطبيعة الصحراء التي تنشأ فيها العرب، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له، فإن الموضوعات الزخرفية في الفنون الأخرى تتكرر إلى حد ما، والسبب في إفراط الفنون الإسلامية في هذا الميدان هو طبيعتها الزخرفية، ثم نفور الفنانين المسلمين من المساحات العارية عن الزخرفة، ذلك فضلاً عن أن الفنان المسلم لم يعن بتركيز الزخرفة حول موضوع رئيسي، ولكنه جعل قوامها سلسلة متصلة من الرسوم المكررة.

***

بقي أن نشير إلى طموح الفنان أو الصانع في الإسلام إلى الكمال الفني وإلى استهانته بالزمن والجهود اللازمين في هذا السبيل. ولا عجب، فإن المعيار الأساسي في الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر، فليس غريباً أن تعمل فنون الإسلام على أن تكسب في ميدان الزخرفة ما فاتها بعضه في ميدان التأليف الفني.

المراجع

(١) الزخارف والنحت

Bashkiroff, A. S : Ths Art of Daghestan. Carvsd Stones. Moscow, ١٩٣١ van Berchem, M. und Strzygowski :Amida. Heidelberg, I٩l٠.

Bourgoin, J : Les éléments de l’art Arabe. Le trait des entrelacs. paris, ١٨٧٩.

Dimand M. **s,**: Studies in Islamic Ornament (in Ars Islamica vol. pp**.**٢٩٣—٣٣٧).

Flury, S.: Das. Schriftband an der Türe des Mahmud von Ghazna (in Der Islam, Vlll, ١٩١٨ pp ٢١٤-٢٢٧).

———: Islamische Schriftbänder, Amida—Diatbekr, Anhang: Kair. uan, Mayyafariqin. Tirmidh. Bajel, ١٩٢٠.

———: Le Décor épigraphique des monumenls de Ghazna (dans Syria, VI, ١٩٢٥, pp. ٦١-٩٠).

———: Die Ornamenle der Hakim—und Ashar—Moschee. Heidel- berg, ١٩١٢.

———: La Mosquée de Nayin (dans Syria, XI, ١٩٣٠, pp ٤٣-٥٨).

———: Le décor épigraphique des monumenls fatimides du Caire (dans Syria, XVII, ١٩٣٦ pp ٣٦٥-٣٧٦).

Hankin, E. H.: The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art Calcutta, ١٩٢٥.

Herzfeld, E.: Arabejque (article dans l’Encyclopédie de l’lslam).

———: Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik (Die Ausgrabungen von Samarra Vol. I Berlin, ١٩٢٣.

Kratchkovskaya, V. A.: Notices sur les inrcsiptions de la Mosquée Djouma â Veramine (dans Revue des Etudes Islamiques, I, ١٩٣٣).

Riefstahl, R.: Persian Islamic Stucco Sculptures (in the Art Bulletin, vol. Xlll, ١٩٣١, pp ٤٣٩-٤٦٣.

Riegl. A.: Stilfragen. Berlin. ١٩٢٣.

Stead, c.: Fantastic Fauna. Cairo, ١٩٣٥.

Viollet, H. et. S. Flury: Un monument des premiers siècles de ١'Hépire en Perse.. La mosquée de Nayin (dans Syria,vol ١١, ١٩٢١, pp ٢٢٦—٢٣٤ et ٣٠٥-٣١٦.

(ب) الخزف

- جمال محمد محزر: الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا (في مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول، المجلد السابع، يولية سنة ١٩٤٤، ص ١٤٣- ١٦٧).
- كارل لام وعبد الرحمن زكي: الخزف الفاطمي للدكتور لام، ترجمة وتعليق البكباشي عبد الرحمن زكي (في مجلة المقتطف عدد مايو سنة ١٩٣٧).
- محمد مصطفى: خزف الأناضول وزجاج مموه بالمينا (في مجلة المرأة الجديدة، العدد الثاني)

Abel, A.: Oaibi et les Grands Faienciers Egyptiens D'épcque Mamlouke. Le Caire, ١٩٣٠.

Aly Bey Bahgat et Massoul. F.: La Céramique Musulmane de L'Egypte. Le Caire ١٩٣٠.

Bahrami, M.: Recherches sur ies carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du Xllle au XVe siècle. Paris, ١٩٣٧.

———: Faiences émaillées (Artibus Asiae, vol X٢, ١٩٤٧, pp. ١٠٠-١٠٥).

Butler, A. J.: Islamic Pottery. A Study Mainly Historical. London, ١٩٢٦.

Dimand, M.: Islamic Pottery of the Near East (The Metropolitan Mus- eum of Art). New York, ١٩٣١.

Ettiaghausen, R.: Evidence for the Identification of Kashan Pottery (in Ars Islamica III. pp. ٤٤—٧٥).

———: Important Pieces of Persian Pottery in London collections

(in Ars Islamica vol. ١١, pp. ٤٥—٦٤, ٢١ figs).

Frothingham, A, W.: Catalogue of Hispano—Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America. New York, ١٩٨٦.

Godard, Y.: Pièces de céramique de Kashan à décor lustre (dans Athar- E—Iran, vol II. ١٩٣٧. pp. ٣٠٩—٣٣٧).

Hobson. R. L. :A Guide to the Islamic Pottery of the Near East (British Museum) London ١٩٣٢.

Kelekian, D.: The Kelekian Collection of Persian and Analogus Potte-ries. Paris, ١٩١٠.

Koechlin, R.: Les Céramiques Musulmanes de Suse au Musée du Louvre. Paris ١٩٢٨.

: L, Art de l’Islam, La céramique (Musée des Arts décoratifs.

Documents d’Art, vol. I) Paris.

Kühnel, E.: Die Abbasidischen Lüsterfayencen, (in Ars Islamica vol ١. PP, ١٤٩—١٥٩.)

Lane, A.: Early Islamic Pottery. London, ١٩٤٧.

———: A Guide to the Collection of Tiles (Victoria and Albert

Museum) London, ١٩٣٩.

: The So-called Kubachi Wares of Persia (in The Burlington

Magazine, vol. LXXV, ١٩٣٩, pp. ١٥٦-١٦٢).

Malçais, G.: Les Faiences à Reflets Métalliques de La Grande Mosquée de Kairouan. Paris, ١٩٢٨

———: Les Poteries et faiences de la Qal, a des Béni Hammad

(Xle siècle). Constantine, ١٩١٣.

Mlgeon, D. et A. Sakisian: Les faiences d’Asie—mineure du XIIIe au XVI e siècle (dans Revue de l’Art ancien et moderne, vol. ٤٣, ١٩٢٣, pp. ٢٤١—٢٥٢ et ٣٥٣—٣٦٤).

: Les faiences d’Asie-Mineure du XVe au XVIIIe siecle (dans

Revue de l’art ancien et moderne, vol. ٤٤, ١٩٢٣, pp. ١٢٥—١٤١.

Musée De L’Art Arabe du Caire, La Céramique Egyptienne de L’époque Musulmane Bâle, ١٩٢٢.

Olmer, P.: Les filtres de gargoulettes (Catalogue général du Musée Arabe du Caire), le Caire ١٩٣٢.

Pézard, M.: La Céramique archaïque de L’Islam, ٢ vols. Paris, ١٩٢٠.

Prost, C.: Les Revêtements Céramiques dans Les Monuments Musul-mans de L’Egypte. Le Caire, ١٩١٧.

Raymond. A: Vieilles faïences turques en Asie Mineure et à Constant-inople, avec introduction par Ch. Wulzinger.

Reitlinzer, G.: Islamic Pottery from Kish (in Ars Islamica, ١١, pp. ١٩٣ —٢١٨).

: The Interim Period in Persian Pottery, An Essay in Chro - nological Revision (in Ars Islamica V, pp. ١٥٥—١٩٨).

Riefstahl, R. M :The Parish Watson Collection of Mohammedan Pott-eries. New York, ١٩٢٢.

Ritter, H. Ruska, Sarre und Wenderliah : Orientalische Steinbücher und Favencetechnik (Istanbuler Mtteilungen, No. ٣.) Istanbul.١٠٣٥

Riviėre, H: La céramique dans l'art musulman. ٢ vols. Paris, ١٩١٣.

Sarre, F.: DL.— naurischen Lüstterlavencen des Mittelalters und ihre Herslelluing in Malaga (in Jahrbuch der Königlich preussisclun Kunstsmmlungen vol ٢٤, ١٩٠٣, pp. ١٠٣—١٣٨).

———: Islamische Tongelässe aus Mesopotamien (ibid, vol ٢٦,

١٩٠٥, pp. ٦٩- ٨٨.

———: Die Keramik von Samarra (Die Ausgrabungen von Samatra vol II) Berlin, ١٩٢٥.

Sauvaget, J.: Poteries Syro-Mésopotamiennes Du XIV e siėde t. L. Paris. ١٩٣٢.

Wallis, H.: The Godmin Collection. Persian Ceramic Art. The Thirtee-nth century lustred Vases. Lodnon, ١٨٩١.

Zaky M. Hassan: Some Persian Lustre Ceramics in Dr. Ali Pacha Ibrahim's Collection (in Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, vol IX, part I, May ١٩٤٧, pp, ١— ٣٥).

(جـ) المنسوجات

Day, F. E.: Dated Tiraz in the Collection of the University of Michigan (in Ars Islamica, IV, ١٩٣٧, pp, ٤٢١—٤٤٧).

Falke, Otto von: Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, ١٩١٣.

Kendrick, A. F.: Catalogue of Muhammedan Textiles of The Medieval Period (Victoria and Albert Museum) London, ١٩٢٤.

Kühel, E.: Islamische Stotfe Aus Ägyptischen Gräbern. Berlin, ١٩٢٧.

———: La tradition copte dans les tissus musulmans (dans Bulletin de le la Societé d'Archêologie Copte, t. IV, ١٩٣٨, pp. ٧٩ — ٨٩).

Lamm C. F.: Cotton in Medieval Textiles of the Near East. Paris ١٩٣٧.

———: Woolen Tapestry Weavings from Egypt in Swedish Mus-eums (in Le Monde Orientale, XXX, ١٩٣٦, pp. ٤٣—٧٧).

Martin F. :Die Persische Praclitstoffe im Schlosse Rosenborg in Kope- nhagen. Stockho'm, ١٩٨١.

———: Fagurale persiscfie Stoffe aus dem Zeitraum ١٥٥٠ — ١٦٥٠. Stocklrolm, ١٨٩٩.

Pence Britton Nancy: A Study of Some Early Islamic Textiles in the Maseum of Fine Arts, Boston, ١٩٣٨.

Piister, R.: Matériaux pour servir au classement des Textiles égyptiens postérieurs à la conquête arabe (dans Révue des Arts Asiatiques, vol, X. ١٩٣٦, pp. ١-١٦.

———: Les Toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan. Paris. ١٩٣٨.

Reith, N. A. and Sachs, E. B.: Persian Textiles. New Haven, ١٩٣٧.

Schmidt. H.: Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in Ars Islamica, vol, II, ١٩٣٥, pp. ٨٤-٩١).

———: Persische Stoffe Mit Signaturen von Ghiyas (in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, vol, Vll, ١٩٣٥, pp. ٢١٩-٢٢٧).

Serjeant, R. B.: Material for a Hisory of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest (ln Ars Islamica vols. IX and X).

Wiet, G.: Exposition des Tapisseries et Tissus Du Musée Arabe du Caire (Du ٧lI e au XVIIe Siecle) Période Musulmane (Musée des Gobelins) Paris ١٩٣٥.

———:Tissus et tapisseries du Musée Arabe du Caire (dans

Syria, vol, XVI, ١٩٣٥, pp. ٢٧٨-٢٩٠).

———: Soieries Persanes (Mém. Institut d'Egypte t. Lll) le Caire, ١٩٤٨.

(د) السجاد

Bode, w. und E. Kuhnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus Älterer Zeit. Leipzig ١٩٢٢.

Bogolubov, A.: Tapis de ١'Asie centrale. St. Petersburg. ١٩٠٨.

Breck. j. and F. Morris: The James F. Ballard Collection or Oriental Rugs (the Metropolitan. Museum of Art). New York, ١٩٢٣.

Dilley A.U.: Oriental Rugs and Carpets. London, ١٩٣١.

Dimand M. s,: Loan Exlribiton of Persian rugs of' the socalled Polish type, (the Metropolitan Museum of Art) New York, ١٩٣٠.

Erdmann, K.: Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts (in Jalirbuch der preussissichen Kunstsammlungen, vol. L, ١٩٢٩ pp. ٢٠١-٢٩٨.

———: Kairener Teppiche (in Ars Islamica vol V, ١٩٣٨ und vol VII, ١٩٤٠).

Grote-H Asenbalg, w: Der Orienteppich, seine Geschichte und seine Kalttrr. ٣ vol. Berlin, ١٩٢٢.

Hawly, w. A.: Oiental Rugs Antique and Modern,. London. ١٩٢٥.

Hendley, T. H.: Asian Carpets a XVI. and XVII. Century Designs from the Jaiptrr Palaces. Lodon, ١٩٠٥.

Jocoby, A.: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin. ١٩٢٣.

Kendrick, A. E.: Guide to the Collection of Carpets (Victoria and Albert Museum).

Kendrick, A and Tattersall: Fine Carpets in tlie Victoria and Albert Museum. London, ١٩٢٤.

Lamm, C. J.: The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt.. (in Svenska Orientsällkapets Arsboke, ١٦٣٧, pp. ٥٧-١٣٠).

Martin, F.: A History of Oriental Carpets before ١٨٠٠. Vienna, ١٩٠٨.

Neugebauer, R. und s Troll :Handbuch der Orientalischen Teppichk- unde. Leipzig, ١٩٠٣.

Pope, A. ٧.: The myth of the Armenian Dragon Carpets, (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst, vol ll, ١٩٥٢, pp. ١٤٧-١٥٩).

———: Un Tappeto persiano del ١٥٢١. nel Museo Poldi-Pezzoll (in Dedslo, vol. VIII, ١٩٢٧, pp. ٨٢-١٠٨).

Ricard, p.: Corpus. Tapis Marocains vol. I, Tapis de Rabat; vol II, Tapis du Moyen Atlas. Paris. ١٩٢٣—١٩٢٦.

Riefstahl, R.: Primitive Rugs of the Konia Type in the Mosque ٠f Beyshehir (in the Art Bulletin, vol XIII, ١٩٣١, pp. ١٧٧-٢٢٠).

Sakisian, A.: Les tapis à dragons et leur origine arménienne (dans Syria, vol IX, ١٩٢٨, pp. ٢٣٨—٢٥٦).

———: Les Tapis Arméniens du XVe XIX e siècle (dans la Revue de l'Art Ancien et Moderne, vol ٦٤, ١٩٣٣, pp. ٢١ — ٣٦.

Sarre, E.: Mittelalterliche Knüpfteppiche Kleinasiatischer und Spanischer Herkunft (in Kunst und Kunsthandwerk, vol X. ١٩٠٧, pp. ٥٠٣—٥٢٦).

———: Die Ägyptischen Teppiche (in Jahrbuch der asiatischen Kunst, vol I, ١٩٢٤, pp. ١٩-٢٣).

Sarre, F. and H Trenkwald :Old Oriental Carpets, translated by A. F, Kendrick. ٢ vol. Vienna and London, ١٩٢٦—١٩٢٩.

Schmulzler, E.: Altorientaliche Teppiche in Sittenburgen. Leipzig, ١٩٣٣.

Tattersall. G.: The Carpets of Persia. London ١٩٣١.

———: Notes on Carpet kotting and Weaving (Victoria and Albert Museum) London, ١٩٢٧.

Thomson, W.: Hispano—Moresque Carpets, (in the Burlington Mag- azine, vol XVIII, ١٩١٠, pp. ١٠٠-١١١).

Troll, S.: Damaskus Teppiche (ia Ars Islamica, vol IV, ١٩٣٧, pp. ٢٠١ -٢٣١).

(ه) الحفر في الخشب

Christie, A.: Fatimid Wood-carvings in the Victoria and Albert Museum (in the Burlington Magazine, vol. ٤٤, ١٩٢٥, pp. ١٨٤—١٨٧).

Denikè, B.: Quelques Monuments de bois sculpté au Turkestan occld- ental (in Ars Islamica, vol II, pp. ٦٩-٨٣).

Lamm, c. J.: Fatimid Woodwork. Its Style and Chronology, (in Bull- etin de l'Institut d'Egypte, vol XVIII, ١٩٣٦, pp. ٥٩-٩١).

Martin, F.: Thüren aus Turkestan. Stockholm, ١٨٩٧.

Pauty, E.: Les Bois, Sculptés Jusqu'a l'Epoque Ayyoubide (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Le Caire. ١٩٣١.

———: Bois sculptés d'églises coptes, époque fatimide. le Caire, ١٩٣٠.

Riefstahl R: A Seljuq Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya, (in the Art Bulletin, vol. XV, ١٩٣٣, pp. ٣٦١ - ٣٧٣).

Smith, Myron B.: The wood Minbar in the Masdjidi Djami Nain (in Ars lslamica V, pp ٢١ — ٣٥).

Weill, J. D: Les Bois A Epigraphes. Catalogue généra! du Musée Arabe du Caire. ٢ vols. Le Caire ١٩٣١, ١٩٣٦.

(ذ) العاج

Cott, P. B.: Siculo-Arabic Ivories. Princeton, ١٩٣٩.

Diez, E.: Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxideen der Königlith preussischen Kunstsammlungen, vol ٣١,١٩١٠,pp. ٢٣١ — ٢٤٤.

Ferrandis, J.: Marfiles y azabaches espanoles. Barcelona. Buenos Aires, ١٩٢٨.

Kühnel, E.: Sizilien und die islamische Elfenbein malerei tin Zeitschrift für bildende Kunst, vol XXV, ١٩١٤, pp. ١٦٢—١٧٠).

(ز) التحف المعدنية

van Berchem, M. .Notes d'archéologie orientale. III, Etuds sur les cuivres damasquinés et les verres émaillées (dans Journal Asiatiques, series ١٠, vol. Ill, ١٩٠٤, pp. ٥—٩٦.

Dean. Bashford :Handbook of Arms and Armor, European and Orie. ntal. New York (Metropolitan Museum of Art). ٤.th edition. New York, ١٩٣٠.

Dimand, M. Near Eastern Metalwork (in Bull. of the Metropolitan Museum of Art, vol XXI, ١٩٢٦. pp. ١٩٣-١٩٩).

———: Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen

(in Metropolitan Museum Studies, vol. Ill, ١٩٣٠—١٩٣١, pp. ٢٢٩—٢٣٧).

Kühnel, E.: Zwei Mosulbronzen und ihr Meister (in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, vol, ٦٠, ١٩٣٩, pp. ١—٢٠).

Martin, F.: Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Stockholm. ١٩٠٢.

Wiet, G.: Objets en cuivre. Catalogue Généra! du Museê Arabe du Caire, le Caire, ١٩٣٢.

(ر) الزجاج والبلور الصخري

Kahle, P.: Bergkristall, Glas und Glasflüsse nach dem Steinbuch von el-B,- uni (in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Geséll- scaft, vol. ٩٠, N. F. vol. ١٥, pp. ٣٢٢—٣٥٦).

Lamm, C. j.: Das Glas von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra, vol IV). Berlin, ١٩٢٣.

———: Mittelalterliche Gläser und Steinschnittatbeiten Aus Dem Nahen Osten. ٢ Vol. Berlin, ١٩٣٦.

———: Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. London, ١٩٣٥.

Longhurst, M.: Some Crystals of the Fatimid Period (in the Burlington Magazine, vol. ٤٨, ١٩٢٦, pp. ١٤٩-١٥٥).

Schmidt, R.: Die Hedwigsgläser und die verwandten fatiminidischen Glas und Kristalschnittarbeiten (in Jarhbuch des Schlesischen Mus- een, vol VI, ١٩١٢, pp. ٥٣—٧٨).

Schmoranz, G.: Altorientalische Glas—gefässe. Wien, ١٨٩٨.

Wiet G,: Lampes et Bouteilles en verre Émaillé Catalogue Générât du Musée Arabe du Caire. I e Caire, ١٩٢٩.

(ك) الفسيفساء

- حبيب زيات: الفسيفساء وصناعتها قديماً من الروم المالكين (مجلة المشرق، المجلد ٣٥ ص ٣٣٩- ٣٥٢).

van Berchem, Marguerite: The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus (in Creswell: Early Muslim Achitecture, vol ١, pp. ١٤٩-٢٥٢, London ١٩٣٢).

Wibber, D. N, The Development of Mosaic Faïence in Islamic Architec- ture in Iran (in Ars Islamica, VI, pp. ١٦-٤٧).

(ل) أثر الفنون الإسلامية في الغرب

-أرنولد وكريستي وبريجز: تراث الإسلام ج٢ تعريب وشرح زكي مُحَمّد حسن.

- جورج يعقوب وفؤاد حسنين علي: أثر الشرق في الغرب، خاصة في العصور الوسطى للمستشرق جورج يعقوب، ترجمه بتصرف فؤاد حسنين علي ، القاهرة ١٩٤٦.

Bertaux, E.: Les Arts de l'Orient Musulman dans l'Italie Méridionale (Mélange d'archéologie et d'hisloire. Ecole Française de Rome, t. XV, ١٨٩٥, PP. ٤١٩—٤٥٣. Paris-Rome).

Devonshire, R. L.: quelques influences islamiques sur Les Arts de l'Eusope. le Caire ١٩٣٥.

Fikry A.: L'Art Roman du Puy et les Influences Islamiques. Paris. ١٩٣٤.

Gilles de la Tourette, F.: L' orint et les peintres de Venise. Paris, ١٩٢٣

Glück, Heinrich: Kunst und Künstler An den Hofen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst. (Historische Blätter, herausg. von Staatsarchiv, Wien, I, ١٩٢١ pp. ٣٠٣ -٢٥).

Kühnel : Nordische, und Islamische Kunst (in D'ie Welt Als Geschichte, I, pp. ٢٠٣—٢١٧).

Longpérier, A.: De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident (dans Revue Archeòlogique ٢e Année PP. ٦٩٦—٧٠٦ et ٣e année PP. ٤٠٦-١١).

Mâle, E.: Les Influences Arabes sur l'Art Roman (dans Revue des Deux Mondes, ١٨ Novembre ١٩٢٣PP ٣١١-٣٤٤).

Mankowsky,.T: Influence of Isfamic Art in Poland (in .Ars Islamica, vol. Il, PP. ٩٣-١١٧).

Soulier, G.: Les caractères coufiques dans la peinture Toscane (dans Gazette des Beaux-Arts, I, ١٩٣٤, PP. ٣٤٧-٣٥٨).

———:Les influences Orintales dans la peinture toscane. Paris, ١٩٢٤

Torres Balbas, L.: Iniercambio Artisticos entre Egipto y et Occidente Musulman (in al-Andslus, III, ١٩٣٥ PP. ٤١١—٥٢٤).

الفهرس